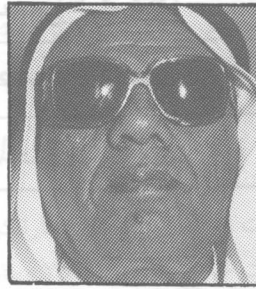


رسالة الفن الحقيقية



بمقام:
عبد الرزاق
البصير

يغلب على ظني أن أبا عثمان الجاحظ - رحمه الله - لم يكن يقدر أن يكون لهذه الخاطرة التي جاءت عفوًا فصاغها في فقرته القائلة بأن: (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني. إنما الشأن في إقامة الوزن وتخفيف اللفظ وسهولة المخرج).

أقول: لم يكن يتصور أن يكون لها هذا الصدى الواسع الذي مازال يتردد منذ قالها قبل أكثر من اثني عشر قرنًا حتى الآن. لقد فتحت هذه الفقرة بابًا فسيحًا ولجت فيه جماعة كبيرة من فحول علماء البيان والمتكلمين كأبي هلال العسكري وابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني والقاضي عبد الجبار المعتزلي ويعقوب السكاكي وغيرهم

كثيرون . فقد ذهب بعضهم إلى أن سحر البيان يأتي من رونق الألفاظ وحسن الدباجة انطلاقاً من خاطرة الجاحظ : (ان المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي . . .) . إذ فاللفظ الرائق هو الذي ينسج سحره في الأثر الأدبي ؛ حتى قال بعضهم أن اللفظ أغلى من المعنى . وأصبح المعنى مباحاً تجوز فيه السرقة ؛ على شرط أن يكون السارق قادراً على إلbas سرقة ثوباً مفوّفاً باللفظ الجميل . وقد قيل : (ان من أخذ معنى بلفظه كان سارقاً له ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه) .

سحر البيان

وذهب آخرون إلى أن سحر البيان يأتي من توافق اللفظ والمعنى توافقاً يجعلك غير قادر على تأخير أو تقديم أي لفظة من ألفاظ الأثر الذي يقبل عليه أصحاب الأذواق السليمة . والحق أن هذا القول راجح على غيره من الآراء . من هنا يمكننا أن نفهم جانباً من جوانب اعجاز القرآن الكريم ؛ فإن آياته وسوره تعنى بالألفاظ كما تعنى بالمعاني . على أن لبعض الآيات الكريمة صوراً باهرة تأتي من قوة سبك ألفاظها أو من اشتغالها على معان دقيقة ؛ كقوله تعالى : ﴿قال ربّ إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً ولم أكن بدعائك رب شقياً﴾ مريم ٤ .

فلو قلت (اشتعل الشيب في الرأس) لكان هذا القول يحتمل أن الشيب لم يشمل الرأس كله وإنما كان في بعض أطرافه ، أما إذا قلت : (اشتعل الرأس شيباً) فإن ذلك يعني أن الشيب عمّ في الرأس فلم يبق موضعاً من مواضعه إلا وكان الشيب فيه .

ونظير هذا في التنزيل قوله عز وجل : ﴿وفجرنا الأرض عيونا﴾ القمر / ١٢ التفجير للعيون في المعنى أوقع على الأرض في اللفظ ؛ كما أسند هناك الاشتعال إلى الرأس . وقد حصل بذلك من معنى الشمول ههنا مثل الذي حصل هناك .

فلو قلت ففجرنا في الأرض عيوناً لكان في قولك هذا ما يفيد بأنه قد توجد عيون في بعض أطراف تلك الأرض . ولكن حين قال تعالى : ﴿وفجرنا الأرض

عيوناً. أصبح المعنى أن تلك الأرض أصبحت كلها عيون جارية. ولا يلتفت إلى هذا المعنى الدقيق من التعبير إلا من يتذوق ما يقف عليه من الآثار البليغة التي أوضحها علماء البيان.

الأدب والمفردات الغريبة

على أن بعض الأدباء فيهم المعاصر والقديم يتصورون أن قوة الأسلوب تأتي من المفردات الغريبة التي لا يمكن أن تقف على معانيها إلا بعد الرجوع إلى المعاجم المطولة.

من هؤلاء الأدباء الفيلسوف العظيم أبو العلاء المعري فإنه يغرب في نثره إغراباً يكاد يصدك عن المضي في قراءته. فمن ذلك قوله في رسالة مطولة وجهها إلى أبي القاسم المغربي: (وإن كانت السير بغير غير والخبر فاقد للحبر. فالحسبة بعد الحسبة والضياء تالي الكهبة وماجد أحد ضحاه ولا وحى مخلوق مثل ما وحاه؛ ولكن للمهج بالفارط لهج والاحادة عن العادة تخلط المور بالتامور وتباشر ظلام اللوب بظلام القلوب).

ويقول أيضاً: (من دونها يظهر الضفدع تحت الشبدع وتحكم بالجلسام على الأجسام والعناية بجارم الجناية تمتع الرواجب من البت بالحكم الواجب واتبع قولي لما مضى وأشيعه إذا انقضى بأن أقول: إن كنت أوطأت نفسي في تفضيله عشوة أو بغيت على اظهار الحق رشوة فمנית بالخاصب والعذاب الواصب. ليل الخرص أنعم من ليل المتخرص) وأنا مكثف بهاتين الفقرتين لثلاً أكون ثقيلاً على القارئ؛ ففي رواية هاتين الفقرتين اثبات لما ذكرته من اغراب شاعرنا العظيم.

ولو اكتفى فيلسوفنا في هذه الرسالة بهذا الاغراب لكان الأمر ولكنه عظم أبا القاسم تعظيماً لا يستحقه، وذلك حين قال في أول هذه الرسالة مشيداً برسالة أبي القاسم المغربي: (ولولا الإلاحة على ما ضمن من الملاحاة والخشية على مداده من التوزع، ونهار معانيه من التشتت والتقطع، لعكفت عليه الأفواه باللثم والموارن بالانتشاء والشم حتى تصير سطورهم لى في الشفاه وخيلناً على مواضع السجود من

الجباه). وتعني هذه الفقرة أن الناس لا يمنعهم عن الاقبال على شم تلك الرسالة وتقبيلها إلا الخشية من تمزق الرسالة فيتوزع حبرها في المزق التي تكون بأيدي الناس وتتفرق معانيها العظيمة في تلك المزق. إنها إشادة في المدح خارجة عن المعقول.

على أن أبا العلاء يبدأ ويعيد في هذه الإشادة المثلثة بالغلو والإغراق؛ حتى أنه عد سلام المغربي، ذلك السلام الذي ذكره الباري جل اسمه في قوله: ﴿ادخلوها بسلام آمنين﴾ أفبلدتنا جنان أم وضح لأهلي الغفران. أم نشروا بعدما قبروا أم جزوا الغرفة بما صبروا. فهم يلقون فيها تحية وسلاماً وإن نالوا بمنه أوصاف الأتقياء الأبرار).

نقد المرائين

ولست أجهل أن مثل هذه المبالغة أسلوب يتخذه جلّ أدباء الأقدمين من ناثرين وشعراء. ولكنها مغتفرة منهم عدا أبا العلاء لما يتصف به من زهد في التقرب إلى ذوي السلطان، ومن كره للكذب في الفعل والقول. فقد ملأ لزومياته بالنقد للمرائين والمنافقين على شاكلة قوله:

أخبرت عن كتبك أعجوبة	ورب مين ضمنته الكتب
تواصل الغي، ولو لم يكن	فيك حجى ما عتبتك العتب
وطبعك الشر فإن أمكنت	توبة ليل من سواد فتب
ويطلب النقلة عن خيمهم	ناس على كل قبيح رتب

ولست في حاجة إلى وصف ما لأبي العلاء من مكانة عالية لدى كل أديب ومفكر فإن ذلك معروف لدى الجميع؛ فهو نادرة ليس بالنسبة إلى عصره بل إلى كل العصور.

ويجدر بنا أن نتعرف على هذا الوزير الذي بالغ أبو العلاء في الثناء عليه. تقول سيرته بأنه وزير لاهم له إلا المحافظة على مكانته، وهو يتخذ كل وسيلة في ذلك؛ فتراه ينتقل من أمير إلى أمير يحاول أن يتأمر على نظرائه أو بمن يخشى منافسته على أن ذلك الوزير يتمتع بحدة في الذكاء وسعة في الاطلاع وقوة في الذاكرة. وقد وصفه ابن القارح في الرسالة التي وجهها إلى أبي العلاء المعري أبرع وصف؛ حيث قال عن

هذا الوزير ما معناه: إنه ممن امتلأت نفسه بالحقد لا يتورع عن الفتك بخصومه .
وما أعتقد إلا أن أبا العلاء يعرف ذلك حق المعرفة . وربما كان لأبي العلاء عذراً لا نعرفه .

مبالغات الشعراء

أما مبالغات الشعراء فهي كالبحر لكثرتها وتشعبها نجتزئ من ذلك ما قاله
ابن زيدون في مدح المعتضد بن عباد:

فلما قضينا ما عنانا أداؤه	وكل بما يرضيك داع فملحف
قرنا بحمد الله حمدك إنه	لأوكد ما يحظى لديه ويزلف
وعدنا إلى القصر الذي هو كعبة	يفاديه منا ناظر أو مطرف
فإذ نحن طالعناه والأفق لا يس	عجاجته والأرض بالخيال ترجف
رأيناك في أعلى المصلى كأنما	تطلع من محراب داوود يوسف
ولما حظرنا الإذن والدهر خادم	تشير فيمضي والقضاء مصرف

ولست بحاجة إلى تبين ما في هذه القطعة من غلو يجعلها غير مقبولة لدى كل
من له ذوق سليم . فقد قرن حمد الممدوح بحمد الخالق . كما جعل قصره شبيهاً
بالكعبة المشرفة ؛ ثم أخذ يسرف في مديحه حتى جعل الدهر خادماً للممدوح ؛ لا
يكاد يشير حتى يمضي القضاء حسب اشارته .

وهكذا يصبح من يسخر فنه لطمعه ورغباته بعيداً عن عزة النفس التي هي من
صفات المؤمنين .

الفن . . رسالة

من هنا يتبين بأن الفن لا يؤدي رسالته إلا إذا كان الفنان مخلصاً لفنه لا يهيمه
إلا تأدية رسالته الفنية ، رضي من رضي أو سخط من سخط . فالفن قبل كل شيء
وبعد كل شيء رسالة أهم عناصرها تفهيم الناس كيف يتذوقون الجمال . وتعريف
الناس كيف يحصلون على ما لهم من حقوق ، وكيف يؤدون ما عليهم من واجبات .

جماليات التراث

في مسرح عز الدين المدني

بقلم: د. مصطفى رمضاني

إن المتتبع لحركة المسرح العربي يدرك بسهولة أن التراث يمثل النص المسيطر في أغلب «الريبرتوار» الدرامي للعرب. فمنذ الانطلاقة الأولى لتبشير المسرح العربي في لبنان، سعى الدراميون العرب إلى النش في الذاكرة التاريخية للأمة قصد الاقتراب من وجدان وذوق الإنسان الشعبي، وكأنهم فطنوا إلى الانفصال الجمالي - في عملية التواصل المسرحي - الذي فرضته الصيغة الارسطية للمسرح. فكانت العودة إلى التراث بداية البحث عن وسيلة لتكسير هذا الانفصال، وللاقتراب من ذوق ووعي الجمهور العربي.

ويمكن أن تمثل لهذه العملية التي استوحت التراث بما قدمه الرواد المسرحيون ونذكر منهم على سبيل المثال فقط مارون النقاش وأحمد أبا خليل القباني ويعقوب صنوع، وجورج أبيض ونجيب الحداد، وبعدهم أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم في مراحل الأولى، وآخرين لا يسع المجال لذكرهم كلهم.

وقد كانت مواقف أغلب هؤلاء الرواد من التراث استقرائية تاريخية، لأنهم انطلقوا من المادة التراثية، إما باعتبارها أحداثاً أو مواقف أو حالات، فوظفوا جوانبها

الايديولوجية والمعرفية بكثير من التسجيلية والوثائقية . ويمكن أن نعتبر هذه المواقف المرحلة الأولى في مسيرة الدراميين العرب نحو تأسيس خطاب مسرحي عربي متميز .

التنظير لمسرح عربي

أما المرحلة الثانية في هذه المسيرة، فيمكن القول إنها تبدأ مع أواخر الستينات وهي مرحلة عرفت بداية التنظير لمسرح عربي يتجاوز الصيغ العربية، انطلاقاً من البحث في التراث العربي والإسلامي كما يمكن أن يحقق الخطاب المسرحي العربي الأصل . ونذكر من بين الذين نظروا للمسرح العربي المتميز يوسف ادريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي وسعد الله ونوس، ذلك أن يوسف ادريس نادى بالعودة إلى السامر المعروف في الريف المصري، ونادى توفيق الحكيم بقالب مسرحي أبعد من السامر، وهو قالب المداح والحكواتي والمقلداتي، في حين رأى علي الراعي أنه لتجاوز الصيغة الغربية للمسرح، لا بد من الاستفادة من الكوميديا المرتجلة، لأن الشعب العربي في نظره مارس التمثيل بفطرته، ولم يكن بحاجة في يوم من الأيام إلى صيغة ثابتة يخضع لها . أما سعد الله ونوس فقد دعا إلى الاستفادة من حكايات الرواة في المقاهي الشعبية، وبهذا سمي دعوته بالشهرة المفتوحة من أجل خلق مسرح التأسيس .

وإذا كان هؤلاء قد قدموا بيانات وضحو فيها مواقفهم من الصيغة المسرحية الغربية الارسطية بخاصة، ومن الشكل المسرحي العربي المستقبلي فإن مبدعين آخرين اكتفوا بجعل إبداعاتهم تنطق برغبتهم في خلق هذا المسرح المستقبلي . وكان التراث عندهم هو المرجع الخاتم الذي اعتمدوا عليه لهذا الغرض . ونذكر من بين المبدعين الذين يحملون هذا الهم التأسيسي قاسم محمد وعادل كاظم، ويوسف العاني ومحمود دياب، وسمير العصفوري، وصقر الرشود، وعبدالرحمن الشرقاوي، وإبراهيم خلفان وفرحان بلبل وممدوح عدوان وغيرهم . . .

أما في المغرب العربي الكبير، فقد ظهرت أسماء تحمل نفس الهم التأسيسي إذ حاول كثير من الدراميين المغاربة أن يوظفوا التراث باعتباره يلخص حضارة

الإنسان العربي المسلم، فكان حوارهم معه حواراً يعتمد على التطويع بدل الاستقراء أو التاريخ، ذلك أنهم انتبهوا إلى ما يختزنه هذا التراث من قيم جمالية وتقنية يمكن - إذا ما استغلته بذكاء ووعي - أن تجيب عن كثير من تساؤلاتهم في مجال البحث عن خطاب مسرحي عربي أصيل ومتميز.

ونذكر من بين هؤلاء الفنانين مصطفى كاتب، وكاتب ياسين، وولد عبدالرحمن كاكبي، وعبدالقادر علولة، وشريف الزياتي من الجزائر، والملاحظ أن المسرحيين الجزائريين وجدوا في صيغة «الغوال» ما يمكن أن يساهم في بلورة فكرة التأسيس هذه. ولقد لمسنا هذه الاستفادة في بعض المسرحيات الجزائرية الأخيرة كمسرحيتي «غالوا لعرب غالوا» والشهداء يعودون هذا الأسبوع» لشريف الزياتي، و«الاجواد» لعبد القادر علولة.

أما في ليبيا، فيعد عبدالله البوصيري من أشهر المسرحيين المولعين بالتراث، وبما يحمله من قيم أيديولوجية وجمالية، وقد قام بعض الدراميين المغاربة بدور مهم في خلخلة الرؤية التقليدية إلى المسرح. ولعل أبرز مثال يمكن أن نستشهد به في هذا المجال، هو الطيب الصديقي الذي برهن باللموس أن على العرب أن يأخذوا فكرة المسرح فقط عن الغرب، أما الإبداع المسرحي بما فيه الجانب الجمالي المعرفي والأيدولوجي فموجود في ذاكرة الشعب^(١). فالطيب الصديقي استطاع أن يجيب عن قلق كثير من الدراميين العرب بصدد تأسيس الخطاب الدرامي العربي المتميز، وذلك حين قدم روائعه «المجدوب» و«مقامات بديع الزمان الهمداني» و«الحراز» وغيرها...

مرحلة جديدة

وإذا كان هؤلاء المبدعون يمثلون - في نظري - المرحلة الثانية في مسيرة البحث عن خطاب مسرحي عربي متميز، فإن مرحلة السبعينات عرفت ثورة فكرية هامة، كانت من بين نتائجها أن برزت فكرة الجماعات المسرحية. فمع أواسط السبعينات

برز المد التأصيلي بشكل أكثر قوة وجدية ووعيا، وساهم في ذلك ما عرفته الساحة العربية - والدولية - من أحداث سياسية وفكرية كان لها الأثر الواضح على مسار البحث المسرحي إبداعا ونقدا وتنظيراً.

ومع أواخر السبعينات وبداية الثمانينات، ظهرت أول جماعة مسرحية برؤى موحدة، فقدمت بيانها الأول باسم البيان الأول لجمعية المسرح الاحتفالي بالمغرب، ويعتبر المبدع عبدالكريم برشيد الأب الروحي لهذا الاتجاه، لأنه أغنى «الريرتوار» العربي بإبداعاته ونقده وتنظيراته. وبعد ذلك توالى البيانات الاحتفالية وكلها تؤكد على أن الاحتفالية ورش مفتوحة لكل الطاقات لأنها المسرح العربي كله^(٢). وهي تجربة تجعل التراث الخلفية المرجعية الأساسية لتحقيق الصيغة المسرحية المستقبلية لأن التراث «بالنسبة لأي مبدع مسرحي يشكل جزءاً مهماً وأساسياً من شخصيته ومن ثقافته. ويمكن أن نضيف إلى هذا قولنا، أن كل إنسان هو في جوهره كائن تراثي. فهو يولد في الماضي، الشيء الذي يجعله محملاً بكل مورثات ذلك الماضي فهو يتلقى تربيته وتعليمه خارج إطار هذه اللحظة. فهو يستمد لغته وأمثاله وحكمه وأزياءه وطبخه وعمرانه ودينه ومعتقداته من الماضي»^(٣).

وكأن الاحتفالية فتحت الباب أمام فكرة خلق الجماعات المسرحية التي تحمل هذا الهم التأسيسي، إذ ظهرت بعد ذلك جماعة مسرح الحكواتي بلبنان، ومسرح الفوانيس بالأردن، ومسرح السراشق بمصر، ومسرح الصورة بالعراق، والمسرح الجديد بتونس، ومسرح المقهى ومسرح الشارع بالعراق، ومسرح الحكواتي بفلسطين، والاحتفالية الحربية بالعراق، والمسرح العمالي بسوريا، والمسرح التجريبي بمصر، وغيرها من التجارب التي تلتقي كلها في أن المسرح تظاهرة شعبية يقيمها الشعب للشعب بأدوات ووسائل يحفظها هذا الشعب، ويتوارثها أبا عن جد. أي أن المسرح كما تطرحه هذه الجماعات ينبغي أن يخاطب الإنسان الشعبي انطلاقاً من مخزونه الحضاري. وهذا المخزون نفسه هو القادر وحده على خلق تواصل حي وعفوي بين كل عناصر الفرقة المسرحية. وعموماً يمكن أن نقول إن هذه المرحلة الثالثة هي التي استطاعت أن تقترب من حقيقة فكرة تأسيس خطاب مسرحي عربي

متميز، نظرا لاعتمادها بالأساس على العمل الجماعي في الرؤية والممارسة والتنظير. فأين يقع عز الدين المدني ضمن هذه الرحلات المسرحية؟ وما موقع التراث في مسرحه؟.

عز الدين المدني والتراث

يشكل مسرح عز الدين المدني علامة متميزة في مسيرة المسرح التونسي خاصة وفي مسيرة المسرح العربي عامة، فإذا كانت جماعة المسرح الجديد قد برهنت على عمق وجدية المسرح التونسي، فإن عز الدين المدني بعصاميته قد كشف للذين ظلوا يلحون على عالمية الصيغة الارسطية أن المسرح الأصيل موجود في تراثنا المدون والشفوي. لهذا وجدنا التراث في مسرحه حاضرا بكثافة مستمرة. ولعل نظرة سريعة فقط إلى عناوين مسرحياته تؤكد هذه الكثافة. ومن هذه المسرحيات نذكر «ثورة صاحب الحمار» و«الحلاج»، و«ديوان الزنج» و«التربيع والتدوير» و«الغفران» و«مولاي السلطان الحسن الحفصي» و«الحمال والبنات»...

ففي كل هذه المسرحيات نلاحظ مرجعية التراث المدون والشفوي، الحركي والجامد، دون السقوط في العملية الاستقرائية للأحداث التاريخية، لأن وعي عز الدين المدني بهذا التراث اتجه إلى ما يمكن أن نستفيد حاليًا ومستقبلًا، من أجل تكسير حواجز الاستلاب التي ظلت القوالب المسرحية الغربية تفرضها على المبدع العربي. ولم يقف هذا الوعي عند حدود استلهاهم مواد التراث وقضاياها، بل تجاوز ذلك إلى تفتيت المكونات الفنية الشعبية للأشكال التقليدية التي مارسها الإنسان العربي، وعبرها، فحقق تواصلًا أدبيًا أو فنيًا مع جمهوره قارئًا كان أم متفرجًا منصتًا. وهذا يعني أن عز الدين المدني عمل على تطويع الأشكال التراثية قصد تحقيق تواصل مسرحي مع جمهور يعرف بالفطرة هذه الأشكال وما تمثله من قيم جمالية. ومن ثم فاختيار المدني هذا ليس اختيارًا معرفيًا فقط أو استقرائيًا، بل هو اختيار جمالي وأيديولوجي بشكل خاص. فهو اختيار جمالي لأنه ينطلق مما هو قريب من ذوق الإنسان الشعبي، وهو اختيار إيديولوجي لأنه جاء يعبر عن موقف رافض للصيغة

الأرسطية، بما تفرضه على الجمهور من قواعد وضوابط غريبة على حضارة الإنسان العربي. وكان المدني بموقفه هذا يلح على ضرورة مراعاة مكونات هذا الإنسان الاجتماعية والنفسية والعقائدية دون السقوط في تقليد ما قدمه الغرب، أو في توظيف بعض الصيغ المعروفة في التراث الشعبي دون التعمق في فهم خصائص الإنسان العربي المسلم. فالفن المسرحي عند عزالدين المدني يؤرخ لوعي ووجدان وحضارة الإنسان. وبدون هذا لن يصبح غير ألوان وأصباغ مغرية. يقول عز الدين المدني: «ويرى المؤلف - في هذا السياق من المعاني - أنه كان خليقا بالعرب المعاصرين، لما تبنا الفن المسرحي الغربي، وأعطاوا الصدارة في آدابهم وفنونهم، ألا يتبنوا منه إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانباً الفنيات والأشكال والاتجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به وكادت تمتزج بأصوله. . . وإن كان ضروريا بالنسبة إليهم أن ينظروا في جوهر المسرح وأن يمعنوا النظر في أدواته وأن يتأملوا في اتجاهاته. ولئن شرع البعض منهم - في السنوات الأخيرة الماضية - في تغيير ملامح المسرح في الوطن العربي، بإدخال فنية المداح والحلقة، أو باستعمال فنية الكراكونز فإنهم ما زالوا لم يتعمقوا التعمق الكافي في المجتمع العربي. . . ونقصد بهذا كله أنه يجب التعمق في التفكير العربي والتشبع به والوقوف على خصائصه، والرسوب في أغواره وتفهم دقائق مداركه. . .»^(٤).

ومن ثم لجأ عزالدين المدني إلى البحث في طبيعة المجتمع العربي، وفي سلوك أبنائه وذوقهم وأخلاقهم، لأنه رأى أن المسرح يخاطب الإنسان عبر هذه المسالك الحضارية التي هي الخلفية الأساسية لذوقه وموقفه من الجمال والفن.

وحتى يقترب عزالدين المدني أكثر من هموم ووجدان المتلقي العربي، راح ينظر في تراثه، فوظف أحداث التاريخ كما في مسرحية «ثورة صاحب الحمار» و«مولاي السلطان الحسن الحفصي» و«ديوان الزنج»، إذ تناول حركة صاحب الحمار والزنج والقرامطة وحركة بابك الخرمي، وتناول الشخصيات التراثية كالحلاج، والحسن الحفصي، والمعري، وأحمد بن عبد الوهاب وغيرهم. ووظف قصائد العرب كيميية ابن الرومي، ولامية يحيى بن خالد، وشعر أبي العتاهية، ووظف سورا من القرآن

الكريم وأحاديث نبوية خاصة في «الزنج» و «التربيع والتدوير». واعتمد على مصادر أساسية من التراث العربي الإسلامي كرسالة الغفران لأبي العلاء المعري و«تاريخ الرسل والملوك للطبري»، وكتاب «دقائق الاخبار الكبير في ذكر الجنة والنار» للإمام عبدالرحيم بن أحمد القاضي.

والملاحظ أن عزالدين المدني في أغلب هذه المسرحيات التراثية ينحون نحواً ممنهجاً دقيقاً، إذ قدم هذه المسرحيات كرموز لمسيرة تاريخ الشعب العربي. وهي مسيرة يمكن أن نلخصها في المواقف التالية: التمرد أو الثورة، ثم الانتصار، وأخيراً الفشل. ويتكرر هذا الثالث في أغلب - إن لم نقل كل - مسرحياته. ففي مسرحية «ثورة صاحب الحمار»، تقوم بعض قبائل البربر في أفريقيا بالتمرد على الحكم الفاطمي. وفي «ديوان الزنج»، يثور علي بن محمد بقيادة الزنج في البصرة ضد الخلافة العباسية. أما في مسرحية الحلاج، فنلمس ثورة الحلاج على السلطة التي تصدر حرية التعبير والفكر. وتتناول مسرحية «التربيع والتدوير» انتفاضة مواطن مقهور ضد الاستغلال والاحتكارية، في حين تتحدث مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي» عن انتفاضة سكان الارباض ضد الحكم الحفصي والأتراك والأسبان في أفريقيا^(٥).

تأريخ في

فالقاسم المشترك في هذه المسرحيات يتمثل في فكرة الانتفاضة، ثم يتم الانتصار مرحلياً، لينتهي فعل التمرد والانتفاضة إلى الفشل في نهاية المطاف. وكأن عزالدين المدني - كما ذكرت - يؤرخ فنياً للمسيرة التاريخية للعرب، خاصة في عهد الاستعمار الحديث حيث تكررت الهزائم والإجباطات رغم بعض الانتصارات المحلية المؤقتة.

ولا شك أن إلحاح عزالدين المدني على هذا الموقف انطلاقاً من مواقف أو أحداث تراثية، له ما يبرره إيديولوجياً وجمالياً. فالمؤلف بموقفه من هذه القاعدة الثلاثية يسجل عن وعي ضرورة تجاوز الواقع الراهن الذي يفرز هذا النموذج من

الفعل، وذلك قصد خلق عمل أكثر دقة ومنهجية في تحقيق الانتصار الفعلي وليس
المرحلي، كما هو حال الحركات التي عالجها في مسرحياته. وقد انتبه الباحث التونسي
محمد المديوني إلى هذا الموقف الثابت عند عز الدين المدني فقال: «إن تضافر هذه
القواسم المشتركة في المادة التراثية المختارة لا يبدو محض صدفة، بل كان مقياسا
للانتقاء نابعا من اختيار واع. فلقد امتازت هذه المادة التراثية بتوفر عناصر درامية
مكثفة توفر فيها التقابل والصراع وتواجد فيها الفعل والحركة، وتضافر فيها ثقل وزن
الشخص بسماتهم الواقعية ورصيدهم التاريخي، مضافا إلى ذلك كله تعقيد أحوالهم
وتشابك علاقاتهم ومصداقية ممارساتهم ومعاناتهم. وهذا العنصر بالذات هو الذي
يفسر انصراف عز الدين المدني عن الآثار الإنشائية من قصص وأساطير وعن
شخصياتها التي مهما كانت قريبة من واقع الإنسان وتصوراته، فإنها تبقى خيالية
ومختلفة، ليس لها مصداقية الشخصية التاريخية ولا قدرتها على إقناع القارئ أو
المتفرج...»^(٦).

وهذا التعامل مع هذه الحركات بذلك الشكل الثلاثي يؤكد ولا شك أن
عز الدين المدني يسعى إلى تنوير التراث معتمدا على مبدأ التناقض والجدل. فكل
مسرحياته تبني موقف الجدل المتمثل في الصراع الذي يقيمه بين ثنائيات: الخير /
الشر، الغنى / الفقر، السلطة / الفرد، الحاكم / المحكوم... وهكذا تتكرر ثنائية
الثبات والتحول، الفاعل والمفعول به. وهو موقف يعني أن المدني يقوم بعملية نقد
للمادة التراثية قصد أدلتجتها وتثويرها، لتصير فاعلة في الواقع، مستمرة مع الإنسان في
ثباته وتحوله، وليصبح التراث ذا حمولة إيديولوجية، تتلون وتموضع انطلاقا من
موقف ووعي المبدع نفسه.

فعز الدين المدني إذن ينطلق من تعددية الأحداث أو الحالات أو الحركات
التاريخية، ليقدم موقفا موحدا نلمس تجلياته في الموقف الجمالي أولا، وفي الموقف
الأيديولوجي ثانيا.

ففيما يتعلق بالموقف الجمالي، نلاحظ أن المدني ينطلق من إيمانه بأن التراث
العربي والإسلامي - المدون والشفوي، الرسمي والشعبي، يحمل قيمته بداخله.

ويكفي أن يطوع الباحث أو المبدع هذا المخزون انطلاقاً من هوموه وإحساساته ومشاغله ليتحول من مجرد كونه ركاباً معرفياً، إلى صيغ فنية كفيلة بالاستجابة للذوق الجمالي العام للإنسان العربي المسلم. وانطلاقاً من هذا الموقف من التراث، وجدنا المدني ينتقد ويحاكم بعض الحقائق التاريخية كما فعل في مسرحية «ديوان الزنج»، أو يربط بين الزمن الآني وزمن المحكي. وهو أمر مقصود غايته تجاوز سلبيات زمن الحكي، من أجل خدمة الزمن الآني. ففي الركن الثاني من ديوان الزنج، يفسر هذا القصد بصراحة إذ يقول: «أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج... لقد ألفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات والانفاضات، والانقلابات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين وفي عدد من بلدان العالم الثالث»^(٧). وهذه الطريقة في تكسير هرمية الزمن هي ما يطلق عليها محمد المديوني مصطلحي فنية التزامن وفنية التركيب^(٨). ويعني المصطلح الأول «فنية التزامن» تكسير الحركة «الدياكرونية» للزمن التي يقتضيها منطق الضرورة التاريخية، وذلك من أجل تكسير العلاقة المعروفة بين المبدع والمتفرج: أي علاقة الأخذ والعطاء، من يعطي الفرجة، ومن يستقبلها، ومن أجل تقريب الأحداث المتشابهة سلباً أو إيجاباً حتى ننتهي إلى تحقيق كتل في المواقف. فهناك مثلاً كتلة الزنج والقرامطة وبابك الخرمي والحلاج وصاحب الحمار، مقابل كتلة الحاكم العباسي ومولاي الحسن الحفصي والحاكم الفاطمي وهكذا...

فعر الدين المدني إذن ينطلق من موقف عقلائي من التراث، غايته تحريك ذهن المتفرج وإثارة الفضول لديه والتساؤل حتى يحاكم الأحداث بوعي وعقلانية. وهذه التقنية معروفة في المسرح الملحمي باسم التباعد أو التغريب.

إن هذا التكسير الزمني مقصود لخلق نوع من التلاحم بين الماضي والحاضر اعتماداً على تشابه المواقف والأحداث. وكان المدني يلح على ربط الماضي بالحاضر، ليجعل المتلقي أمام تراثه المفتوح على واقع يحتاج إلى الاستفادة مما يخزنه هذا التراث من مكونات جمالية قيمة بتحقيق شكل المسرح العربي المستقبلي.

إحياء المصطلحات القديمة

وما يؤكد هذا الرأي أن المؤلف نفسه يقترح مصطلحات تعود إلى المخزون

اللغوي القديم عند العرب في مسألة عنوان مسرحياته . بل إنه يقترح مصطلحات لا علاقة لها بفن الدراما بالدرجة الأولى في حديثه عن الجنس الأدبي أو الفني الذي هو المسرح . فهو مثلاً يسمي مسرحية الزنج بالديوان ومسرحية «ثورة صاحب الحمار» بالمسرحية الشبه تاريخية، ومسرحية «الحلاج» بالرحلة، ومسرحية «الغفران» بالرسالة، ومسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي» بالألوان التاريخية في مسرحية الشعب . وهكذا نلاحظ إلحاح المدني على رفض التقنية، بل والمصطلح الغربي أيضاً . وكأنه بهذا الإلحاح يدعو إلى الارتباط بالمتلقي في كل مشاغله وذوقه وسلوكه . فالإنسان العربي عرف الديوان والتاريخ والرسالة والرحلة ولم يعرف مصطلح المسرح . لذا يمكن أن ننطلق من هذا الشرط الجمالي التاريخي أولاً، لنمتد بعد ذلك إلى البحث عما يريده هذا المتلقي ، وبأي طريقة نوصله إليه .

أما فيما يخص فنية التركيب التي أشار إليها محمد المديوني أثناء حديثه عن مسرح عز الدين المدني، فتتعلق بعملية البناء التي يقوم بها المؤلف لتكوين نص مسرحي انطلاقاً من نصوص تراثية متعددة ومختلفة المشارب . وهذه العملية التي رخصت له إمكانية محاكمة التراث محاكمة الإنسان في القرن العشرين، ليصبح التاريخ عنده هو ما يفعله الشعب، لا ما يسجله المؤرخون الرسميون . ومثال هذه المحاكمات ما فعله مع الطبري في كتابه «تاريخ الرسل والملوك» إذ جعل المؤرخ يشجب ما قاله في كتابه ليعيد المتفرج النظر في موقفه مما يعرفه عن ثورة الزنج .

«جرير الطبري: . . . لقد عدت من سباح البصرة . وراعي ما شاهدته . وإني لمراجع ما كتبت في تاريخ الرسل والملوك في شأن ثورة الزنج . أيها الناس انصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي . إني غلط فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجياً . وعمال السباح لم يكونوا عبيداً . راجعوا التاريخ . ! راجعوا التراث ! رب أنعمت فزدا!»^(٩)

ولما كان التراث يشكل الخلفية المرجعية في مسرح عز الدين المدني، فإن الموقف الجمالي سيأخذ مساحة لا بأس بها في هذا الحضور المكثف . وقد رأينا كيف أن المدني يفضل بعض المصطلحات التراثية كالديوان، والرحلة، والرسالة، وغيرها على

مصطلح المسرح . وفي هذا الاتجاه دعا إلى الاستفادة من الشعر ومن النثر العربيين ، ومن كل الوسائل الفنية المعروفة في الكتابة العربية ، ومن أهم هذه الوسائل الفنية تقنية الاستطراد التي اشتهر بها الجاحظ في كتاباته . ويفضل عزالدين المدني تسميتها بالاستخراج . ومفادها أن الراوي يحكي الحكاية في خطوطها العامة ، ومن خلال هذه الحكاية ينتقل إلى تناول قضايا أخرى تتفرع عنها على شكل حكايات صغيرة . ولعل حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع أحسن مثال على هذا النوع من التوظيف الجمالي لتقنية التراث العربي الإسلامي . وهذه التقنية تشبه إلى حد كبير ما يعرف «بالومضة التراجعية» «Flashback» وقد انتبه عزالدين المدني إلى هذه التقنية التراثية ، فأكثر من توظيفها في مسرحه ، وجعل الخطاب المسرحي موزعا بين أزمنة مختلفة تتكسر فيها منطقية الأحداث ، وذلك حين يتدخل الراوي ليربط بين مختلف الأنساق انطلاقا من وحدة الرؤية وتشابه المواقف .

ففي مسرحية الترييع والتدوير مثلا يكسر الممثل هرمية الزمن ليمتد من العصر العباسي إلى القرن العشرين ، وذلك عبر توحيد الموقف وتشابه الحالات فيقول أحمد بن عبد الوهاب :

«أحمد بن عبد الوهاب : (بين الناس) آه ثم آواه ، لم لا تتحركون؟ ألم يفزعكم صراخي؟ ألم يزعجكم عويلي؟ أغيثوني إني عبد ضعيف ، يا ويلي ثم يا ويلي ثم يا ويلاه ألم يعجبكم نواحي؟ ألم يطربكم نحبيي؟ لا أحد يشفق؟ لا أحد منكم يرأف؟ أجيوني ، بمن ألوذ؟ والظلم مستبد إلى من أشتكي والأيمان غريب والحق مقتول صريع ، والإسلام ضائع بين القضاة ، أيعجبكم تراكم القضايا؟ أراضون عن غلاء المعاش؟ انصروا العدل ، طالبوا بالحق . . .»^(١) .

ويؤكد عزالدين المدني أنه في مسرحيته «الحمال والبنات» استعمل تقنيات مستمدة من التراث العربي ، ومن بعض الكتب الأدبية بصفة خاصة ، ككتاب «الأغاني» و«الحيوان» ، و«الامتناع والمؤانسة» و«كليلة ودمنة» و«التوابع والزوابع» . ويؤكد من جهة أخرى أن تقنية الاستطراد تشكل في مسرحه مبدأ جماليا أساسيا يساعد على اكتساب شكل مسرحي مبتكر ، وعلى تركيب عمل درامي تركيبا مرنا

يتجاوز تركيبة المسرح الغربي القديم منه والحديث. بل إن هذا التركيب التراثي كفيل بأن يقترب من هموم الإنسان العربي وذوقه وسلوكه، ما دام ينطلق من ذاكرته الحضارية التي هي جزء أساسي منه^(١١).

وتقنية الاستطراد - أو الاستخراج - كما يسميها عز الدين المدني تساهم في تحرير المتفرج من سكونية الفرجة، ومن الاندماج في الأحداث، كما أنها تفتح المجال أمام التساؤل والتفكير والبحث عن أسباب الغرابة. وأخيراً فهي تعطي الفرصة لأكثر من تفسير أو تأويل. وبهذا نلاحظ التشابه الكبير بين هذه التقنية وبين تقنية التغريب أو التباعد في المسرح الملحمي. وهما تقنيتان تشتركان في بعدهما العقلاني المتحرر. ولا شك أن عز الدين المدني قد اطلع على المسرح الملحمي، إلا أنه يصر على الاعتماد على ما هو مخزون في التراث العربي، حتى وإن لاحظنا تشابهاً بينه وبين تقنيات أخرى إنسانية، إذ المهم عنده هو الاقتراب من وعي وذوق الجمهور العربي.

إعادة اعتبار للتقنيات التراثية

وإلى جانب تقنية الاستطراد، وظف المدني تقنية أخرى يسميها محمد المديوني بالانتحال، ويعني بها كل كلام دخيل على حوار الشخصية المسرحية، فيكون المنتحل بمثابة تعليق ضمني يصبح معه المتفرج حراً في أخذ موقف تجاه ما يحدث: «وحتى يفرق الكاتب بين كلام الشخصية الطبيعي والكلام المنتحل، قد يعتمد إلى وضع المنحول بين ظفرين ويشير في الحاشية إلى طبيعته. وهذا النوع من الإشارة لا ينتبه إليه إلا من كان يطالع الأثير. لكنه قد يعتمد إلى الإشارة إلى الانتحال في الحوار نفسه...»^(١٢). ومن أمثلة هذا الانتحال هذا الحوار الذي دار بين مولاي حميدة ومولاي الحسن الحفصي في مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي».

«مولاي حميدة: متى يا بني حفص كانت لكم تقاليد في الحكم، كنتم وما زلتم تستنبطون الأحكام عفواً واعتباطاً، وعرضاً لإرضاء لاستبدادكم وظلمكم وجوركم، فلكل سلطان حكم، ولكل عهد سياسة، فلا تتابع ولا تواصل! فأمركم خلط في خلط، وشأنكم - إن كان لكم شأن - خور.

مولاي الحسن : هذا ليس من عندياتك، بل هو رأي ذلك الصعلوك الوصولي الذي يسمى بابن خلدون، يا منقذا! حمل «المقدمة» ادفنها واقبرها. إنها البلاء المستطير على من يطالعها!»^(١٣).

فحوار السلطان الحفصي إذن يجيب صراحة على موطن الانتحال. وقد جعل المدني الشخصية المسرحية نفسها هي التي تقوم بدور المعلق أو المنتقد، وبذلك يضع فاصلا بين ما هو طبيعي في الحوار، وما هو دخيل.

ومن بين التقنيات التراثية المعروفة في الكتابات الأدبية العربية التي وظفها المدني كذلك تقنية التضمين^(١٤). وهي تعني إقحام كلام الغير شعرا أو نثرا في الكتابة الخاصة ليلعب دورا وظيفيا في الحوار أو الأحداث المسرحية. ولعل مسرحية «ديوان الزنج» أحسن مثال على هذا النوع من التوظيف، إذ أكثر المؤلف من تضمين أشعار العرب المرتبطة أو القريبة في أبعادها الفكرية من ثورة الزنج أو أي حركة تحررية.

أما على المستوى «السينوغرافي»، فقد كسر عزالدين المدني الفضاء التقليدي للمسرح الأرسطي فلم تعد هناك خشبة على الطريقة الإيطالية، ولم يعد هناك جمهور ساكن يتفرج على الأحداث بالشكل التقليدي. إنما دعا إلى تفتيت الفضاء المسرحي بما فيه فضاء الجمهور نفسه، إذ جعله مندجما مع الخشبة متجاوزا الجدار الرابع. ولأجل هذا قسم الخشبة إلى أركاح بدل ركح واحد. ففي مسرحية ديوان الزنج مثلا، قسم الخشبة إلى ثلاثة أركاح كل ركح يتوفر على حركات. نجد في الركح الأول كل ما يرتبط بالتمثيل التقليدي المعروف. أما الركح الثاني، فخاص بالرواية الذي تقف مهمته عند التعليق على الأحداث أو التقديم لها، أو نقدها أحيانا، وخص الركح الثالث بكل ما يتعلق بالتاريخ. وبهذا التفتيت الجمالي يكون عزالدين المدني قد اقترب من مفهوم الخط الدائري المعروف في حلقات الرواة والذكر وغيرها مما هو معروف في المواسم والأسواق والساحات الشعبية من تظاهرات احتفالية متنوعة.

وحتى يقرب المدني فكرة التأصيل إلى الجمهور، راح يستفيد من أسلوب المداح

في الحلقة، إذ جعل المؤلف يتدخل ليشارك بدوره في الحوار المسرحي . وكأنه بذلك يحرض الجمهور على المشاركة في الفعل المسرحي ما دام هو أيضا مسؤولا عن نجاح أو فشل العرض المسرحي . يقول في حوار مسرحي أقامه بين المؤلف وشخصيات المسرحية :

استطرد: (تقديم الوفد الرسمي للجمهور):

المؤلف: صالح بن وصيف!

صالح بن وصيف: من؟ من يدعوني باسمي ولا يكتيني؟

المؤلف: أنا مؤلف الديوان! كم تملك من الضيعات؟

صالح بن وصيف: ألف ضيعة أقطعنيها مولاي الخليفة!

المؤلف: وأنت يا أبا جعفر، هل فكرت يوما أن للحقيقة وجوها متعددة وربما

متناقضة .

أبو جعفر جرير الطبري: الحقيقة واحدة: إسلامية، سنية، عباسية،

رسمية^(١٥) .

فالمديني كما رأينا يدعو إلى مسرح مفتوح انتقادي، ولكنه في نفس الوقت قريب إلى الذاكرة الشعبية، وإلى المخزون الجمعي للأمة . لهذا وجدناه يوظف بعض الألعاب الشعبية المعروفة في التراث كلعبة الورق والشطرنج . إلا أن هذا التوظيف رغم بعده الجمالي كما قد يبدو لأول وهلة، يلعب دورا فكريا أساسيا لأنه يعكس بذلك موقف المؤلف من الواقع العربي . فقد وظف لعبة الورق كرمز للموضع السياسي العربي، وهي لفظة جد مغبرة وناطقة عن واقع يعتمد على لعبة «كُولْنِي - نَاكَلْكَ» ما دامت هذه اللعبة تعتمد على فكرة الأكل . والأكل هنا رمز للصراع بين الأخوة أو الأصدقاء من أجل السيطرة . أما لعبة الشطرنج، فقد وظفها خاصة في مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي» للتعبير عن التناقض والتنافس حول السلطة في المجتمع في العالم الثالث، ما دام التنافس في هذه اللعبة يقام حول مبدأ الحصول على الملكة، وهي رمز السلطة والنفوذ والقوة . . .

إرساء قواعد متينة

إن هذا التعامل الجريء مع التراث يجعل من عزالدين المدني كما يقول فيه الدكتور علي الراعي صاحب موقف جمالي من التراث لأنه أسس عبر فنيات هذا التراث فكرة الورشة المسرحية^(١٦)، ولأنه من جانب آخر مغامر جريء استطاع أن يخلخل نظرتنا إلى بعض القضايا الجمالية في تراثنا. كما أنه من ناحية ثالثة فطن إلى أن فكرة تأصيل المسرح العربي لا تقف عند حدود استلهام الأشكال والقوالب المعروفة في تراثنا، ولكنها تتجاوز ذلك إلى البحث عما يريده الإنسان. ولن نحقق هذا المبتغى إلا بدراسة حضارته وسلوكه وطموحاته، مع التعمق في سبر أغوار نفسه وهمومه.

فالتراث عند عزالدين المدني يأخذ موقعه الجمالي والأيدولوجي عبر قناعات المؤلف نفسه، وهي قناعات ترتبط بالأساس بفكرة تأسيس مسرح عربي متميز، بعيد عن كل ما يمكن أن يقيد المتفرج العربي أو يصادر وعيه وذوقه. وبهذا فالمدني كان جريئاً في موقفه من التراث من جهة، وفي موقفه من مسألة التأصيل من جهة أخرى. وقد ساعده في امتلاكه هذه الجرأة الفنية مخرجو أغلب مسرحياته «المنصف السويسي» و«رجاء فرحات» و«الطيب الصديقي» في فترة من فترات مسيرته المسرحية.

وبالرغم من أن عمل عزالدين المدني الجريء هذا لم يحقق بعد الخطاب المسرحي العربي: المستقبلي، فإنه ساهم في إرساء قواعد متينة لبناء هذا المشروع الإبداعي الكبير. وقد ذكرنا كيف بدأت رحلة التأسيس هذه، ويبدو أنها تسير بخطى ثابتة وبتركيز واع، خاصة مع الجماعات التي تجاوزت العمل الفردي إلى العمل الجماعي، لأن تأسيس الخطاب المسرحي العربي مرهون بجماعية الفعل وبتكاثف الجهود.

الهوامش

- (١) وبذلك يكون الطبيب الصديقي قد استجاب لدعوة أستاذه جان فيلار حينما قال له وهو يتعلم المسرح على يديه في فرنسا، الآن تعلمت صناعة المسرحية، وعليك أن تبحث عن المسرح الحقيقي في بلادك، لأنه موجود هناك.
- (٢) انظر البيان الأول لجمعية المسرح الاحتفالي - مجلة الفنون (المغربية) عدد ١ سنة ٦ نوفمبر ١٩٧٩، من ص ١٤١ - ١٤٧.
- (٣) عبدالكريم برشيد - الاحتفال والتراث وإشكالية الهوية - العلم الثقافي ع ٩١٢ س ٢٠ ص ٨.
- (٤) عز الدين المدني - ديوان الزنج - الشركة التونسية للتوزيع ١٩٨٣ - ص ٢٤ - ٢٥.
- (٥) ثورة صاحب الحمار و«الزنج» ؛ نشرنا في كتاب واحد - الشركة التونسية للتوزيع ١٩٨٣، كما طبعت كل من «رحلة الحلاج» و«مولاي السلطان الحسن الحفصي» في كتاب واحد من نفس الدار ١٩٨٥. أما مسرحية «التربيع والتدوير» فممنوعة في مجلة الفكر التونسية عدد ١ س ٢٣ - أكتوبر ١٩٧٧. ونشرت مسرحية «الغفران» بدار المعرفة للنشر بتونس ١٩٧٧.
- (٦) محمد المديوني - مسرح عز الدين المدني والتراث - تونس ص ٤٦ دار رسم للنشر.
- (٧) عز الدين المدني - ديوان الزنج - ص ٨٧.
- (٨) محمد المديوني - المرجع السابق - ص ٥٠.
- (٩) ديوان الزنج - ص ١٠٤.
- (١٠) عز الدين المدني - التربيع والتدوير - الفكر ع ١ س ٢٣ - ص ٤٩.
- (١١) عز الدين المدني - ديوان الزنج - ص ٢٤.
- (١٢) محمد المديوني - المرجع السابق ص ١٢٠.
- (١٣) عز الدين المدني - مولاي السلطان الحسن الحفصي - الشركة التونسية للتوزيع ص ١١٢.
- (١٤) انظر ما كتبه محمد المديوني عن هذه التقنية في نفس المرجع السابق ذكره ص ١٢٠.
- (١٥) ديوان الزنج - ص ٦٠.
- (١٦) د. علي الراعي - المسرح في الوطن العربي - عالم المعرفة (الكويتية) ع ٢٥ - ١٩٨٠ - ص ٥٢٥.



نجيب محفوظ

وتعريب الشكل الفني للرواية

بمّثلّم :
د. محمد
حسن
عبدالله



- ١ -

هذا مدخلٌ إلى محاولة، تهدف إلى الاهتمام بالشكل الفني، في روايات نجيب محفوظ، وعلاقة هذا الشكل - في بعض جوانبه - بالتراث العربي بوجه عام، والتراث الحكائي بصفة خاصة. وفي سبيل أن يتوحد الاهتمام على هذه العلاقة، التي نراها جوهرية، وتستحق ما يبذل في استجلائها من جهد، لا نجد بأساً في السكوت

المؤقت عن بعض القضايا، أو التفاصيل التي تبعثر الجهد، وتحبط المحاولة، فتنتهي إلى المراوحة في نفس المواقع المألوفة، وترديد المقولات الجاهزة، وهي وإن تكن صحيحة، فإنها لم تعد مشبعة: فما حدود هذا التراث العربي، الزمانية والمكانية؟ وما نصوصه التي اتصل بها نجيب محفوظ؟ وما نصيب هذا الاتصال من القطع أو الاحتمال والظن؟ وماذا يقصد بالشكل، وما حدود هذا الشكل، وقد دلت الفلسفات الأدبية على سقوط الاثنينية، وأنه لا يتصور إمكان فرز عناصر شكلية، بمعزل عن المضمون، أو العكس.

مثل هذه الأسئلة، مع مشروعيتها، يمكن أن تنتظر، كما يمكن، بل ينبغي، أن نتجاوز إثارة قضية التأصيل في محتواها الشامل، بالنسبة للفن الروائي، وهل نحن فيه متبعون، أو مبتدعون: نستلهم التجارب والريادة الغربية، والشرقية، أو نبتق عن بذور، وجذور، كانت مطمورة، أو متحوّرة، ثم اتفقت أطوار اجتماعية، وصلات ثقافية، فكان أن دبّت الحياة، وجرى الماء في الأعواد اليابسة؟ إن المطالبة بتجاوز هذه القضية، لا تعني الاستهانة بها، كما لا تعني التوقف - من جانبنا - عن اتخاذ موقف محدد منها، أو على الأقل فيه وضوح، سينعكس بدوره على ما نحن بسبيل طرحه الآن. وفي إطار حصر الموضوع في رواية نجيب محفوظ، فإنه لا مجال للبحث في بداياته أو منابعه، أو مشابهاه مع هذا الكاتب أو ذاك. . . إننا نثير الاهتمام في اتجاه واحد من هذه المشابهات، أو المنابع المتعددة، وهو اتجاه التراث العربي.

وتعقبا على قضية التأصيل، فهناك إحساس واضح الآن، لدى الرأي العام الأدبي، على مساحة الوطن العربي، أنه قد آن لأدبنا أن يتحرر، في رؤيته، كما في أشكاله، وجمالياته بوجه عام، من استمداد الأفكار والأسس، والأنماط الغربية. لقد حدث هذا بوضوح في أعقاب النكسة (عام ١٩٦٧) كانت دعوة الأصالة والتحرر من التبعية الفنية تعتمد على ضمائر قديمة، ولكن تنقصها جرأة الاقتحام، أو الظرف المواتي، وقد تحقق هذا بالنكسة، التي جعلتنا نعيد تفتيش كل شيء، وندير أعيننا في كل اتجاه، ونتهم كل ما حولنا، كما نتهم أنفسنا، ونشك في كل ما حولناه. . . سنحاوله!!

وهكذا تزامنت محاولات قراءة التراث العربي قراءة جديدة، في مجالي المسرح والرواية، ولكن أهل المسرح أصحابُ جهارة في الصوت، واهتمام بالصيت، فأنير الحديث عن مسرحيات الطيب الصديقي في المغرب، المأخوذة عن المقامات، وكرامات الأولياء، ثم نادى عبدالكريم برشيد بمسرحه الاحتفالي، ونادى روجيه عساف بفرقة الحكواتي، وعمل سعدالله ونوس منفردا، مستفيدا من خلاصة ما سبقوا إليه. وفي نفس الفترة تطلعت الأشواق إلى رواية، تتجاوز القضية، واللغة، إلى جماليات اللغة، وتشكيل المادة لتحمل عن جدارة حق التعبير عن الذوق العربي في هذا الفن. وقد خلع الدكتور علي الراعي هذا اللقب على رواية أميل حبيبي: «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٢) إذ يقول في مقدمته لطبعة دار الهلال بالقاهرة: «لكي يُخرج أميل حبيبي الشكل العربي للرواية امتص رحيق ألف ليلة، وشملت روح الجاحظ الساخرة حيناً، المتفاكهة حيناً آخر، وصدر في روايته عن طريق كتابة الرسائل في التراث العربي... والمحصلة النهائية: رواية فذة، عربية الشكل والمضمون، لعلها الأولى التي تثبت بجدارة، أن في وسع الرواية العربية المعاصرة أن تترك جانباً الشكل الغربي الذي اتخذته وعاءً لها، فأقامها حتى الآن، إلى شكل خاص بالعرب، ينبع من تراث قصصي زاخر وطويل».

لن نناقش مدى أحقية «المتشائل» في هذا الاطراء، لمجرد السبق الزمني الضئيل، الذي لم يتحول إلى ريادة. ومهما يكن من أمر، فإن نجيب محفوظ كان قد بدأ رحلة التجريب في مجال الشكل، وصنع أكثر من محاولة مختلفة، حاول بعضها أن يقتحم عالم التراث وما يزخر به من موروث العقل العربي، والوجدان العربي على السواء. ثم سطع نجم جمال الغيطاني، الذي تجاوز سخریات الجاحظ وتهاويل ألف ليلة، إلى ما هو من صميم النفس العربية، في إيمانها القدری، وإحساسها الحاد بالزمن، ونظرتها الكلية إلى الحياة وما بعد الحياة، وقد جمع هذا كله، وغيره أيضاً في إحياء لغة الصوفية، ومعجم التصوّف. وهذا موضوع آخر، يستحق عناية خاصة، لا بد أن تبذل، لأننا نرى أن هذه هي التجربة التي تستحق وصف الريادة، إذ



عمقت مجراها بتكرار المحاولة، مع تنوع الموضوع، ومزج جمالية اللغة بدرامية البناء الروائي .

- ٢ -

يبدو أننا بحاجة - بدرجة ما - إلى الوقوف على أهم محاولات نجيب محفوظ للتجويد في مجال الشكل الفني للرواية، ليتأكد لنا أن هذا الكاتب لم يتوقف، أو لم يكذّ يتوقف، عبر رحلته الطويلة عن التجريب، وبذل الجهد في الاكتشاف، وأنه بلغ مرحلة استلهام التراث، أو التأثير به، على جسر من معاناة التجريب، والتوسع في التواصل مع هذا التراث، وليتأكد لنا أيضا أنه لا شيء ينتج من لا شيء، وأن إرهاصات قديمة متناثرة هي التي تبرعمت، ثم أزهرت، حتى أصبحت ظاهرة تلفت الانتباه، وتثير الإعجاب، وتأخذ مكانها عندما نبحث في سرّ الأصالة، وأسباب الجاذبية.

من الممكن، بل من اليسير الكلام عن أنماط، أو ثوابت في مضامين في رواية نجيب محفوظ: الثقة بالعلم، الدعوة إلى الحرية، الحارة، الفتوة، المصادفة المحسوبة، الموت المباغت، القاهرة، لوعة المصير أو التشاؤم.. الخ. ولكن ليس بنفس الدرجة من الإمكان الحديث عن شكل فني لرواية نجيب محفوظ، حتى مع وجود الثوابت، مثل الالتزام باللغة العربية الكلاسيكية، وتطويرها للحوار، ومن ثم طبيعة الشخصية، والاهتمام بالمكان، ومثل المرواحة بين التركيز الشديد، حتى يُجمل حياة كاملة في بضعة أسطر، والإشباع الواضح، حتى ينسبط الموقف المألوف في عدد من الصفحات. وهذه الجوانب من صميم الشكل الفني، ولكنها ليست التي تصنع الإطار العام، ولا تحكم طريقة التقديم.

منذ المحاولة الأولى (عبث الأقدار) كشف الكاتب عن الجانب المأساوي للزمن: خوفه يتحدى الفناء فيبني الهرم، ولكنه يعجز عن استبقاء امتداده الخاص، فتؤدي الحوادث إلى مصرع ولده، وليَّ عهده!!

وفي (السراب) يقدم الرواية الوثائقية، وإن أخذت شكل الرواية النفسية، إذ حشد الملابس والظروف، التي يكون حصادها بالحثم ما كان عليه كامل رؤية لاظ. ثم ترتفع (الثلاثية) إلى مستوى الخلاصة والرحيق لكل ما انتهى إليه في مرحلته الواقعية، فالزمن البطلُ صانع المأساة، والوثائق ورصد حركة المجتمع تؤكد موضوعية التحليل النفسي.. الخ.

وفي (أولاد حارتنا) تتحول حركة الأجيال أو صراع الأجيال، إلى حركات أديان ودعوات، وصراع السلطة والقانون، كما تتحول الحارات الثلاث (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية) إلى حارة واحدة، ذات شعب، حارة باتساع العالم، وبامتداد التاريخ، فليست تنحصر في جبل سي السيد، ثم ابنه كمال، ثم أحفاده، ولكنها تمتد من جبل إلى رفاعة، إلى قاسم، ثم عرفة، ومن قبلهم أدهم، فهذه متتابعة، من خمس حركات، سبقت (ميرامار) التي اعتمدت على خمس حركات أيضاً، ولكن هذا التوافق الخارجي، أو العددي، يتضمن من الاختلاف أكثر مما يتضمن من الاتفاق، أو التكرار؛ لأن الرؤية المختلفة، والموضوع المختلف،

يؤدي عند الكاتب إلى اختلاف في أسرار التصميم، حتى وإن حدث شبه ظاهري، أو بعض شبه في جانب من الرواية.

إن الخط الأساسي في (أولاد حارتنا) ترويض الغرائز وإقامة العدل، وهذا هدف ثابت تتابع عليه زعماء الحارة، أو مصلحوها العباقر، وإن اختلفت وسائلهم في تحقيقه، ومع طبيعة الموضوع المثقل بالرموز، المسجل للبطولات والهزائم، الممتد زمانا إلى مالا يمكن تحديده، كان مستوى الملحة الشعبية، وأجواء الحارة وسيطرة الرباب على طريقة التقديم هي القادرة على تجسيد الصراع وتأكيد الانتماء إلى الجماعة. أما قاطنو البنسيون في (ميرامار) فإنهم متعاصرون، بلا قضية مشتركة، بل متباغضون، ومن ثم ناسب هذا أن يقدم كل من عامر وجدي، وحسني علام، ومنصور باهي، وسرحان البحيري، رؤيته كما تبدوله الحادثة، في حال من الانفصال والاتصال، دون التمازج أو التداخل، ثم كان عامر وجدي صاحب إطلالة أخيرة، تأكيدا لعلاقة البداية بالنهاية، كما تفاوتت طرائق التعبير، ما بين شاعرية عامر وجدي، وضياح حسني علام وفقره الروحي والعقلي.

ويتأكد المنحى التجريبي في (ميرامار) حين نتذكر (القاهرة الجديدة) وهي تقوم على أربعة أصدقاء، أو زملاء، جمع بينهم المكان والزمان، ولكن، لم تكن لهم قضية مشتركة. ومن ثم قدموا فرادي في فصول متعاقبة، ثم اجتمعوا دون أن يتجمعوا. إن تقديم الحادثة الواحدة عبر أربعة أشخاص وأربع روايات (كما في ميرامار) يدل على نسبة الحقيقة، وذاتية الرؤية، كما أن الزوايا الأربع هي بمثابة الأبعاد الأربعة التي تتجسد بها الأشكال. وفي تلك الفترة كان فن التصوير السينمائي المعروف بالسينما سكوب هو السائد، ويتم التقاط المنظر بثلاث كاميرات، من ثلاث زوايا، متباعدة، لكنها تلتقي على بؤرة المكان، كما يتم العرض بثلاث آلات متباعدة، لكنها تلتقي على الشاشة، فتتوحد، ويتجسد المنظر، ويتسع. وهذا ما كان في (ميرامار).

وقد عاد الكاتب إلى الطريقة ذاتها، مع إضافة وتعديل، يناسبان الهدف المختلف، وذلك حين كتب (أفراح القبة) بعد (ميرامار) بخمسة عشر عاما، وقد قدمها أربعة أيضا: طارق رمضان، وكرم يونس، وحليمة الكبش، وعباس كرم

يونس . وقد كشف كل منهم - في حكايته لما جرى - عن جانب من الحقيقة ، كما تبدو له ، وجانب من نفسه وعلاقته بالآخرين . غير أن (أفراح القبة) لا بد أن تذكرنا بالقضية التي أثارها مسرحية براندللو الشهيرة : (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ومسرحيته الأخرى : (كل شيخ له طريقة) ومسرحيته الثالثة : (الليلة نرتجل) وفي هذه المسرحيات - التي تصنف من الوجهة الشكلية على أنها المسرح داخل المسرح - نجد علاقة التوتر والتعارض بين الواقع الحياتي والواقع الفني وفي مسرحية (كل شيخ له طريقة) بصفة خاصة نجد العمل الفني (وهو مسرحية أيضا في رواية نجيب محفوظ) وقد استلهم من الواقع المباشر ، الذي لا يزال أبطاله الحقيقيون قريبي عهد به ، بل إنهم ، أو بعضهم ، سيقوم بإخراجه وتمثيله ، ولكن هذا العمل المسرحي يبدو أصدق من الواقع ، أو الأصل الذي أخذ عنه ، وأكثر إقناعا ، بل إن خيال الكاتب يستطيع - في رواية أفراح القبة - أن يتكهن بما سيقع من هذه الشخصيات ، ويتوقع ردود الأفعال عندها .

ليس غريبا هنا أن نشير إلى أن التراث العربي عرف القصة التي يرويها أكثر من شخص ، على التتابع ، بحيث يقدم كل راوية مرحلة واحدة ، أو مشهدا ، أو وجهة تفسير ، يستكملة راوية آخر ، فثالث . كما عرف التراث «القصة داخل القصة» ، وأشير هنا إلى مصدر واحد تكرر في أخباره القصصية وحكاياته هذان النمطان ، وهو كتاب «الفرج بعد الشدة» للقاضي التنوخي (من أدباء القرن الرابع الهجري) ولا نستطيع أن نجزم ، أو نرجح ، استمداد هذين الشكلين من المصدر آنف الذكر ، لوضوحهما في الآداب العالمية - منسويين إلى غيرنا في العصر الحديث ، من جانب ، ولأن نجيب محفوظ لم يشر إلى كتاب «الفرج بعد الشدة» فيما أشار إليه من قراءاته التراثية ، من جانب آخر .

وأخيرا . .

فإن هناك روايتين من الإبداع المتأخر ، في الثمانينيات ، تمّ توزيع المادة الموضوعية فيها على نحو غير متكرر في غيرهما : (الباقى من الزمن ساعة : ١٩٨٢) و(قشتمر : ١٩٨٨) وفي الروايتين لا نجد عناوين لفصول ، ولا أرقاما لفقرات ، وإنما

تتأوج الأحداث زاحفة مع تنامي الزمن ما بين غلاف الرواية وغلافها الآخر، دون فاصل أو علامة تعطي إشارة للتوقف. لا نريد أن تكون عبارة: «إن طبيعة الموضوع هي التي تفرض الشكل» عبارة جاهزة، وإن تكن صادقة بالنسبة لغالبية روايات نجيب محفوظ، بدرجة تجعل من الشكل مضمونا، ورمزا، وبعدا جماليا في الوقت نفسه. في هاتين الروایتين يتمدد البعد الزمني حتى يبلغ الأحفاد في الرواية الأولى، وحتى يحتفل أصدقاء قشتمر بالعيد السبعيني لصداقتهم، فهما - بهذا - تتجاوزان أية رواية أخرى، كما أنها - على مستوى الشخصيات - تضمّان عددا محدودا، في أماكن ثابتة تقريبا. على أننا نعيد إلى امتداد الزمن، واستمرار الشخصيات هذا الاختيار الخاص، الاستثنائي، لإلغاء الفواصل، أو الفصول، وكل ما من شأنه أن يقيم حاجزا بين مرحلة وأخرى، أو بين حدث وآخر، أو بين مقدمة ونتيجة. إن التجارب، والأعمال، والأحداث، والخبرات المكتسبة، مثل أيام العمر المناسبة على مهل، هي متصلة، محكومة بالسياق، لا تقبل العزل في الواقع، أو في التجزيء، حتى وإن تجمعت في شهور، أو أعوام.

- ٣ -

وإذا، فإننا مع كاتب روائي لا يكف عن التفكير في جماليات الشكل، ليست كإطار خارجي لعدد من الأحداث المحبوك، أو الشخصيات المتشابكة حول قضية، وإنما كبناء، يتحدد شكله بوظائفه، فتأخذ كل جزئية موقعها لتشبع حاجة هي مطلب في ذاتها بقدر ما هي مطلوبة لاستكمال الكلي، تكمله، وتكمل هي أيضا به، وتحتشد الدلالات والرموز في المساحة الواقعة بين الجزئي والكلي، وفيها تتحرك اجتهادات النقد، وتختلف تفسيراتهم، وتتجدد قراءة نجيب محفوظ، فتستجد فيه أقوال.

أما محاولة تعريب الشكل الفني للرواية، فإننا نستطيع أن نحدد مرحلة «القص» برواية مثل (الحرافيش) أو (ليالي ألف ليلة) أكثر مما نستطيع ذلك برواية (رحلة ابن فطومة) التي تطورت في بناء ذهني تقابلي، ذي طبيعة فكرية غالبية، أما

قنديل العنابي، أو ابن فطومة، فهو بطل معاصر، ليس فيه من التراث العربي غير اسمه .

على أن أمر تعريب الرواية، من ناحية الشكل، يبدو لنا أشدَّ إيغالاً في البعد، وأخفى عند النظر المدقق، من تلك الصورة الساطعة في الحرافيش أو في ليالي ألف ليلة، إذا ما استبعدنا عامل القصد، فليست الأعمال الفنية بالنيات، وإنما بالنصّ المتحقق، ولهذا، وبهذا يمكن أن نرجع بالمحاولة إلى الرواية الأولى، مما يعني أن التكوين الثقافي، واللغوي، والفني، لنجيب محفوظ كان يسير به إلى تحقيق هذا الهدف، حتى ولو لم يكن واضحاً بالقدر الكافي في البدايات، وفي بعض الروايات . . . للقارئ . . . وللمبدع نفسه أيضاً .

في الرواية الأولى: (عبث الأقدار) رأى المسارعون إلى القول أنها تستوحي الملك أوديب، وهي عكس ذلك، فقد أراد اديوس أن يتخلص من ولده دفاعاً عن حياته، أما خوفو فقد أراد أن يتخلص من طفل النبوءة، ليحفظ ولده، ويحفظ الملك لولده . ليس عبثاً أن أطلق نجيب محفوظ على هذه الرواية اسم (حكمة فرعون) والرواية لا تدل على عبث الأقدار، بل على حكمتها، وإحكامها، على أننا نرجح استيحاء قصة موسى وفرعون، وبقدر ما نجد من نقاط مشتركة في القصتين، نجد اللغة العربية المتينة التركيب، القادرة على إشباع الجو الروحي الذي تحركت فيه أحداث الرواية، حتى يطلق على حاشية فرعون صفة «الصحابه» .

إننا لا نستطيع بالطبع، ولا نجد دافعاً إلى البحث في كل رواية عن وجه من التشابه، أو أوجه، تستدعي من قريب أو من بعيد حادثة مأثورة من التراث الثقافي أو الديني . ويكفي - في المراحل المبكرة - أن نذكر لهذا الكاتب حرصه على اللغة العربية، برغم أنه بدأ الكتابة - فيما يزعم الزاعمون - بتوجيه من صاحب كتاب: «اللغة العربية والبلاغة العصرية» الذي يرمي العربية الفصيحة بنقائص الجمود، والعجز، والانعصار في البيئة الصحراوية، ويحملها ظالماً ما كان سائداً من تخلف وعزلة عن حضارة العصر ومنجزاته، وبرغم ما تعرضت له الروايات الأولى من تجاهل النقاد، ثم تحاملهم، أو تحامل أكثرهم، وكان رفض لغته العربية، وبصفة

خاصة حوار الفصيح من أهم نقاط الوثوب عليه، مع أن تطويع العربية للحوار، في مستوياته الشعبية، والفلسفية ينبغي أن يُعد من أهم منجزاته. بل إن نجيب محفوظ كتب رواياته باللغة العربية في مرحلة المدّ الطاغي للعاميات، وربطها بالأيدولوجية والمستقبلية.

ثم.. لا بد أن تلفتنا ظاهرة المتصوف، أو رجل الدين، وهو من ثوابت الفن الروائي عند الكاتب. إن نظرتة إلى هذا النموذج الإنساني تركز على الوعي التراثي التاريخي به، إنه صاحب بصيرة، ونظرة كونية، لا تقوده المادة، ولا تزعزعه الشدائد، إنه ليس قسيس قرية فونتسارا، ولا تقليده الشيخ الشناوي (في رواية الأرض) وليس صورة من «متصوفي» زماننا الذين ينشرون صورهم في الصحف ويعيشون في قصور، إن متصوفة نجيب محفوظ صورة مستلهمة من الحسن البصري، وبشر الحافي، والنقري. وهم يجسدون إرادة الخير، والبصيرة التي تتجاوز قدرة العقل المحدود بتجارب الواقع، المتكوّن من ممارسات هذا الواقع. إن وجود شخصية رضوان الحسيني في (زقاق المدق) والشيخ الجنيد في (اللص والكلاب) ليس مجرد استكمال لقسمات المجتمع، إنه بمثابة تحديد للطرف النقيض في صراع بطل الرواية. إن الشيخ رضوان الحسيني من صميم الزقاق، ولكنه يجمع في شخصه كل ما ينقص الزقاق من إيمان قائم على الوعي بالمسؤولية الأخلاقية، ومن نزاهة قصد وتوثب للتضحية، وصبر على المكارة، ومن هنا تكون مشاركته الإيجابية في توجيه الصراع، وإقرار المعنى النهائي للرواية، بتصور مواقع شخصياتها وأحداثها تصورا صحيحا من خلال القياس إلى النقيض. أما الجنيدي: الباب المفتوح، والظل الممدود، فكانت دعوته إلى التسامح والبدء من جديد هي الحلّ الذي رفضه اللص، فوقع بين أنياب الكلاب. وخلاصة ما نراه أن شخصية الصوفي في روايات نجيب محفوظ قد تستجلب للكشف عن جانب من نفس البطل، ولكنها قد تمثل أرضية اللوحة التي تتيح لكافة الألوان أن تتمايز بدرجاتها من خلال رابطة التوافق أو التناقض مع هذه الأرضية الأساس. وفي (ليالي ألف ليلة) خرجت جميع الشخصيات - تقريبا - من عباءة الشيخ عبدالله البلخي، حتى تلك التي ترفض منهجه مثل الطبيب المهني. إن شخصية الصوفي لا تقف عند إضفاء لون شرقي أو إسلامي على الرواية، إذ تتجاوز

هذا إلى تمثيل الضمير العام، والخير المطلق، وهذا بدوره يحدد مسار الصراع، ويعطي نبوءة النهاية، ويؤثر - من ثم - في تشكيل الرواية.

وعلاقة نجيب محفوظ بالقرآن الكريم يمكن تحديد مداها ومسارها من خلال دراسة إحصائية لمفرداته القرآنية، وتراكيبه. ومع الإقرار بأن العمل الأدبي هو في النهاية بناء أو تركيب لغوي، فإننا نؤثر أن يكون رصد هذه العلاقة مستقلاً ببحث خاص. ونكتفي بالتنبيه إلى مثلين واضحين، استخدم فيهما الاقتباس القرآني ليعبر عن جوهر الشخصية في الرواية، وليضفي على مسارها، أو ختامها معنى يبدو استثنائياً، ولكنه لا يلبث أن يمتد ليضم أحداث الرواية، وصراعاتها، وكافة ألوان المعاناة التي عاشتها شخصياتها، تحت جناحين دافئين. عامر وجدي هو المثل الأول، وقد جلس في مدخل البنسيون، تحت صورة العذراء، يقرأ سورة الرحمن، ويجد في آلائها العزاء عن ماضيه، والعون على مواجهة ما بقى في عمره من أيام. والمثل الثاني نجده عند تلك الشخصية الغائبة الحاضرة في (قشتمر) إنها سيرة حياة خمسة من الأصدقاء نعرف منهم، أو يقدم الراوي لنا أربعة: صادق صفوان، وإسماعيل قدرى، وحامدة يسري الحلواني، وطاهر عبيد الأرملاوي. ثم يقول نجيب محفوظ عن الخامس: «والراوي... ولكنه خارج الموضوع». وقد ظل محافظاً على حياده تجاه شخصياته، وإن لم يكن دائماً خارج الموضوع، فقد ترددت مثل هذه العبارات: «شلتنا» - «هو أبرزنا في المدرسة» - «أنبتت فينا روح الوطنية، التي لم تنتزع من قلوبنا حتى اليوم» - «ووجدنا طاهر في جانب وبقيتنا في جانب آخر» - وهكذا تتكرر صيغة الجمع، المعلنة عن وجود الراوي في قلب الأحداث، بل نعرف - منذ الصفحة الأولى - أنه من العباسية الغربية، ونعرف توجهه الروحي - فضلاً عن موقعه الطبقي - (ص ٢٤) حين يقول في تقريره عن أحدهم: «طاهر عبيد ينتمي إلى طبقة حمادة، ولكنه بميله إلى البدانة ومرحه وبساطته يبدو كأنه منا». ومع هذه الرابطة الواضحة المستمرة، فإننا لم نعرف عن حياته الشخصية أي شيء تقريباً، في حين لم يترك شيئاً مما يرضي أو يسخط فعله واحد من الأربعة إلا وذكره، ثم كان، في الصفحة قبل الأخيرة، اقتراح صادق صفوان أن يحتفلوا بمرور سبعين عاماً على

صداقتهم . وبعد الشاي - كما يقول الكاتب - : «تراءى لنا أن يقول كل واحد كلمة للمناسبة» . وقال كل واحد من الأربعة الأصدقاء «كلمة» ، كنا نحن القراء في غير حاجة إليها ، لأننا نعرف عن هؤلاء كل شيء تقريبا ، ولكننا أحسنا أنها الفرصة الوحيدة المتبقية ، ليسفر الراوي عن جانب من تجربته الخاصة ، فإذا به يتأهب ، ويتذكر ، ولكنه لا ينطق ، مطلع موال كان يردده متسول جوال إبان طفولته :

أمنت لك يا دهر ورجعت خنتني

غير أن صادق صفوان يقطع عليه شروده ، حين يتلو بصوت واضح : «والضحى والليل إذا سجى ، ما ودعك ربك وما قلى . . .» إلى آخر السورة ، التي تعدد آلاء الله ورعايته لعبده في الشدائد ، وما يتوجب على هذه العناية الإلهية من واجبات ينبغي أن يؤديها الفرد اعترافا بما وهب الله سبحانه . إن اقتباس سورة «الضحى» ختام شاعري رائع لمشهد الوفاء للصداقة الممتدة . ولكن وظيفة هذا الاقتباس ، أو إيجاءه وإشعاعه لا يقف عند حدود المشهد الأخير ، أو ختام هذا المشهد ، كما أنه يصلح تركيزا وإجمالا لحياة الراوي الغامضة أو المسكوت عنها على مسار الرواية ، بل إن هذا الختام يجمل تجربة الحياة ، ونذير النهاية بالنسبة للأصدقاء الخمسة .

هذه بعض الملامح التراثية التي منحت روايات نجيب محفوظ بعض ، أو أهم علامات انتهائها إلى أدب أمتها العربية . فشخصية الصوفي ، سواء كان إيجابيا مؤثرا ، أو سلبيا مشغولا بنجاته الفردية ، هي نتاج الحضارة الإسلامية ، والتراث الروحي العربي ، وهي موجودة بنمطها تاريخيا ، ولا يمكن استمدادها إلا من مصادرها . والأمر بالنسبة للغة القرآن ، وقصصه ، والاقتباس المباشر منه ، لا يحتاج إلى توضيح . على أن هذه عناصر تعين على التشكيل ، وليست الصورة الكلية لهذا التشكيل ، ولكنها مؤثرة فيه بالضرورة .

وإذا كانت شخصية الراوي ، التي استعان بها نجيب محفوظ في عدد من رواياته ، كطريقة للتقديم ، تعد من الوسائل المنصوص عليها كإحدى طرائق السرد القصصي الحديث ، فإننا نذكر بأن الشاعر العربي القديم كان كثيرا ما يجرد من نفسه

شخصاً آخر يحاوره، أو يفضي بذات نفسه من خلاله، كما أن رواية الأخبار في كتب التراث، سبقت دائماً بسلسلة الرواة، تقليداً لرواية الأحاديث النبوية، ولهذا انتشرت صيغ: «حدثنا»، «أخبرنا»، وعن فلان «أنه قال» وفي «رواية أخرى» إلخ، مما يشير إلى عراقة هذا الأسلوب في طريقة نقل المعلومات، وحتى تعداها إلى كتب الحكايات والنوادر التي لا يهتم أحد من أين جاءت، ولكن مؤلفيها، أو جامعي نصوصها أرادوا أن يضيفوا عليها صفة الصدق، وصحة النقل بهذه «اللازمة» التراثية.

- ٤ -

ونصل إلى الروايات التي نرى أنها أفادت من التراث إفادة مباشرة في تشكيلها الشامل، وأنها - بهذا - كانت الصورة الواضحة لخلاصة سعي نجيب محفوظ نحو تعريب الشكل الروائي، وأذكر حواراً جرى بيني وبينه في الإسكندرية، إبان صيف ١٩٧٧، وكان مما قال إنه يتوق إلى كتابة رواية ذات تكوين عربي. كان الكشف عن النية مدهشاً لي، بمقدار ما كان محيراً، لأن التكوين العربي، أو التشكيل العربي للرواية مصطلح جديد اقتحم علينا الحوار، لم أفكر في حده أو شروطه، ولهذا سألته: ماذا يقصد بالتكوين العربي، أو الطريقة العربية في القص؟ قال مجملاً فكرته: إن الحكاء العربي - كما نذكر في ألف ليلة - يبدأ بحكاية، يقطعها بحكاية أخرى، وقد تقطع السياق عدة حكايات، تستقل كل واحدة بنفسها، ولكنها تنتهي إلى إكمال الحكاية الأولى، ولا تخرج عن مغزاها العام، أو إطارها.

وهنا لنا ملاحظتان: .

الأولى: أن استنتاج نجيب محفوظ لطريقة القص في ألف ليلة صحيح، ولكن: هل هي طريقة عربية، ابتدعها القصاص العرب؟ أم جاءت إليهم مع «كليلة ودمنة» عبر أصوله الهندية، ثم الفارسية؟ .

الثانية: أن هذه الطريقة إحدى طرائق الحكاين العرب، ولكنها ليست الطريقة الوحيدة، بل ليست «الأقدم» وإن تكن الإشارات قليلة، والنصوص أقل.

ولكننا نعرف أن النضر بن الحارث - في عصر النبوة - كان يقص حكايات رستم واسفنديار، وهي ذات طابع ملحمي، وكان بنو أمية ينشرون القصص في المساجد، وكانت قصصهم ذات هدفٍ وعظي، مما يشغل القاص عن هدف التشكيل الجمالي.

إن الحديث عن تعريب الشكل الفني للرواية لا يتطلب بالضرورة أن يكون لدينا شكلٌ فني متفق عليه أنه يمثل الطريقة الحكائية العربية. إن شكل الرواية الحديثة لم يخضع لهذا الاتفاق حتى الآن، ولم يكتسب فنُّ الرواية في مجمله أسسه النظرية بعد، كما اكتسبها الشعر أو الدراما مثلاً، رغم مرور أكثر من قرنين على تمييز المصطلح والتجريب فيه. غير أن الأمر لا يقف عند ما اعتبره نجيب محفوظ طريقة عربية في القصّ، وإن كان أجلاها في تشكيل الحكاية وتداخل الحكايات: لقد قدم الجاحظ في البخلاء طريقة، وفي المحاسن والأضداد طريقةً أخرى.

وقدم فنُّ المقامة البطلَ الواحد المتخفي فيما لا يحصى من الصور المتناقضة، والبطل المستمر.

وقدم إخوان الصفاء نموذج الرواية الدرامية في «رسالة تداعي الحيوان على الإنسان أمام محكمة الجان».

وكتب ثلاثة قصّة حي بن يقظان، بثلاثة مستويات من الرمز والأفعال فيه، وما يترتب على هذا من علاقةٍ عكسيةٍ بالزمان، واهتمام بلامح المكان.

وإذا تأملنا هذا وغيره، وأضفنا إليه باب الملاحم والسير الشعبية الذي يفضي إلى دنيا رحيبة، وجدنا أنفسنا أمام ذخيرة واسعة الثراء والتنوع، وكلها عربية، وكلها تراثية. على أننا سنضيف أمراً آخر، وسنجد الدليل عليه في إبداع نجيب محفوظ نفسه، وذلك حين يتخذ طريقة في تشكيل المادة الروائية، هي طارئة في مجال الاستخدام القصصي، ويستوي في هذا أن يكون ابتكرها، أو نقلها عن مجال معرفيٍّ آخر، غير القصص والحكايات، ولكنه في هذا الاستخدام يجسّد إحدى سمات الشخصية، أو الثقافة العربية.

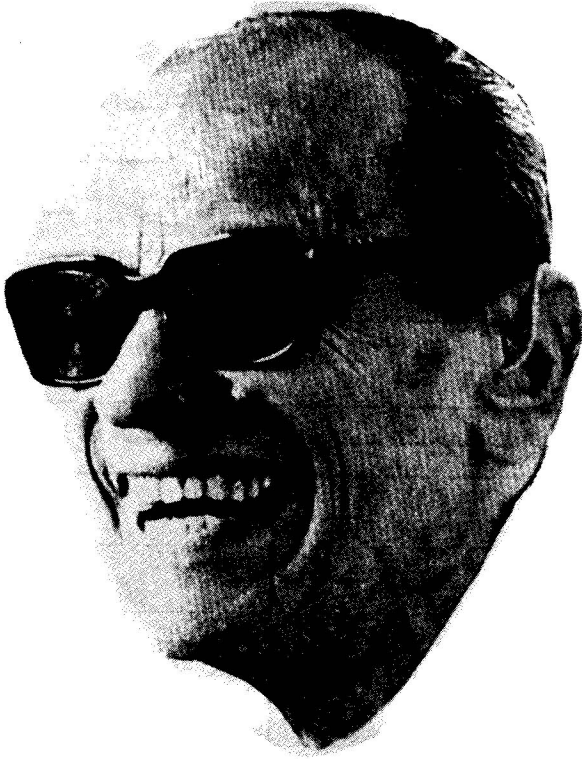
في روايتين متباعدتين زماناً: «المرايا» (١٩٧١) و«حديث الصباح والمساء»

(١٩٨٧) اعتمد الترتيب الهجائي في تقديم صور شخصياته ورسم علاقاتها، وتحديد مصائرهما.

في (الرايا) قدم خمسا وخمسين شخصية، غير الراوي الذي لم يستقل بفقرة خاصة مثل بقية الشخصيات، وكان توزيعها حسب الترتيب الهجائي كالآتي:

الحرف أو الرمز الصوتي	عدد الشخصيات التي يبدأ اسمها به
ث/ح/خ/د/ذ/ر/غ/ق/هـ/و/ى/	١
ب/ج/ز/ش/ط/ف/ك/ن	٢
٢	٣
أ	٤
س / ص	٥
ع	١٢
ت/ذ/ض/ظ/ل	مهملة، لم يبدأ بها اسم

وقبل أن نقرأ هذا الجدول قراءتنا الخاصة نتذكر أن اللغة العربية، شأن سائر لغات العالم، لا تسوّى في الاستخدام بين جميع أصواتها، فهناك أصوات كثيرة الدوران في مفردات اللغة، وأصوات متوسطة، وأخرى نادرة، وقد تهمل مع الزمن، أو تغلب... إلخ. وهذه النسب يمكن الاقتراب منها بتأمل أبواب المعجم، ويمكن ضبطها أو تقريبها بالتحليل الصوتي للغة الكلام، أو لغة التأليف. ولم يكن هذا ببعيد عن اهتمام نجيب محفوظ، أو استطاعته الوصول إليه لو أراد. ولكنه في انتفاء أسماء شخصياته لم يركن إلى نسبة شيوع الصوت في اللغة العامة، بل لم يحتكم إلى نسبة شيوع الأسماء في البيئة؛ فالذي يتأمل الأسماء الشائعة في مصر، على المدى الزمني للمرايا، وهو ليس بالطويل، لا يمكن أن يساوى بين صوت مثل الباء، أو الجيم، أو الفاء، وآخر مثل الثاء أو الخاء. كما يصعب التسليم بأن نسبة الألف إلى العين هي



٤ : ١٢ أو أن الأسماء التي تبدأ بالصاد أكثر من التي تبدأ بالميم .

وإذا فإن نجيب محفوظ أراد أن يحقق نوعاً من التوازن بين الحتمية والحرية، بين القدرية والاختيار. إن الترتيب الهجائي للأصوات حتمي، قدرتي، بمعنى أننا نتوارثه، لا حيلة لنا فيه. وبهذه الحتمية القدرية يأخذ «إبراهيم عقل» موقع الصدارة في (المرايا) وهو شخص متقلب مستهجن، بل موضعُ ازدراء - تقريباً - من الرواية، ثم موضعُ إشفاق، أما الدكتور ماهر عبدالكريم، صاحبُ الصالون المجمع، المحرك، والقدوة الأثيرة، فإنه - برغم كل هذا الحب له - ينبغي عليه أن ينتظر دوره، أو ترتيبه في حرف الميم!!.

أما حرية الكاتب، أو اختياره، فقد تحقق في انتقاء عدد الأسماء التي خصَّ بها كلُّ صوت هجائي، غير خاضع لاعتبار واحد محدد، فهو مرة يستجيب لنسبة الشيوع في البيئة والزمن، وأخرى لإيحاء المعنى، أو إيقاع الوزن للاسم الحقيقي للشخصية، إذ اعتمدت (المرايا) في مجموعها على تقديم صور لأشخاص يعرفهم الكاتب.

وتختلف «حديث الصباح والمساء» عن «المرايا» - من بين اختلافات شتى - في أنها تروي تاريخ أسرة منقسمة، متنامية، هي قطاع طولي في المجتمع المصري منذ عصر الحملة الفرنسية إلى اليوم، في حين أن «المرايا» قطاعٌ عرضي، شريحةٌ معاصرة لتأليفها. وفي حدود عائلتي يزيد المصري، والمراكبي، كيف وزعت الأسماء؟ هذا الجدول يختصر الصورة في علاقات ونسب، لسبع وستين شخصية قامت عليها الرواية:

الحرف أو الرمز الصوتي	تعدد الشخصيات التي يبدأ اسمها به
خ/غ/ه/ي	١
ج/د/ز/ق/ل/و	٢
ب/د/س	٣
ش/ص/ف/ن	٤
أ/م	٥
ح	٧
ع	٩
ت/ث/ذ/ض/ط/ظ/ك	مهملة، لم يبدأ بها اسم

ونلاحظ أن التوزيع الصوتي هنا أقل مصادمة لنسب شيوع الأصوات في الاستخدام العام، وفي أسماء الأشخاص بصفة خاصة، ولكن هذا التوزيع اضطر الكاتب إلى مجافاة نوع من السلوك الواقعي المشاهد، فعلى الرغم من أن تاريخ هاتين الأسرتين: المصري، والمراكبي يمتد إلى أكثر من قرنين، فإنه لم يتكرر فيهما اسم واحد، باستثناء حالة واحدة حيث تكرر اسم «أحمد» مرتين، مات أولهما طفلاً، وكان به مفتتح الرواية، وهذا خلاف المشاهد، فحين تكون في الأسرة شخصية ناجحة، أو محبوبة، أو في الحياة العامة مثل هذه الشخصية فإن التسمية بها لا بد أن تتكرر

مرات. ومع هذا فقد تجنبه الكاتب، حتى لا يوقع نفسه، ويوقعنا معه في اضطراب شامل وتداخل، فحيث لا تحتكم الأحداث إلى سياق الزمان، أو وحدة المكان، وإنما تتحرك بحرية لا يحد منها غير موقع الشخصية في السياق الهجائي، فإن احتمال الفوضى وضياح الخط أو الخطأ هو الأقرب، ولكن هذا لم يحدث في هذه الرواية الدقيقة التعميم. غير أن نجيب محفوظ، ولكي يرعى هذا التقليد العائلي المستقر، والسلوك الاجتماعي المألوف، كان يقارب بين بعض الأسماء مثل: حسن وحسني، حكيم وحليم، جليلة وجميلة، زينب وزينة، شاكرو وشكيرة وشهيرة، عامر وعمرو، نادر ونادرة.

وبعد..

فما الذي نفيده من هذا كله؟

قبل أن نحاول الإجابة نذكر أن طريقة التقديم الهجائي للشخصيات عريقة في كتب التراجم والأعلام العربية، وهي مستمدة من تنظيم المادة اللغوية في المعاجم، وهدفها دقة الحصر، وتجنب التكرار، واستيفاء الاحتمالات بتقليب المادة الواحدة. فهل أراد نجيب محفوظ أن يحقق هذه الأهداف ذاتها بانتقاء هذه الشخصيات وربطها بعلاقات المكان والزمان (في المايا) وعلاقات القرابة (في حديث الصباح والمساء)؟ هذا احتمال وارد لا نستبعده، ولكن المرمى الفلسفي الاجتماعي هو الأسبق إلى اختيارنا. في الأخذ بالترتيب الهجائي للأصوات، أو الحروف احتكاماً إلى الحتمية القدرية، كما سبقت الإشارة، وإسباغ لثوب الموضوعية، وإعمال لعنصر الاختيار بل المصادفة، التي لم يهملها نجيب محفوظ في أي عمل من أعماله، وإنما رتب عليها تأثيرات لها عملها ونتائجها، بل قد تكون الضربة القاضية، أو القرار الحاسم من فعل المصادفة المستعصية على الفهم والتفسير، ولكن لأننا في عالم له قوانينه الطبيعية، والاجتماعية، ولا تحكمه المصادفات، أو هي غير مطلقة اليد في إدارته، فإنه لا بد من تحقيق توازن بين الموضوعية، والجبرية، والمصادفة. ونضرب مثلاً بالمشاهد الآتية: قد يتخرج أحمد وأمير في كلية واحدة، وشهر واحد، ويحصلان على نفس الدرجات والمجموع، وهما يتيمان معا إلى صوت الهمة، ومع هذا سيحتكم

معلن النتيجة إلى الصوت الثاني في الاسم، ويكون «أحمد» الأول، ويحمل «أمير» وصف «الأول مكرر»، وسيترتب على هذا مميزات، وتختلف مصائر، ترتباً على هذا الفارق الضئيل غير المحسوس. من هنا بدأت (حديث الصباح والمساء) بأحمد محمد إبراهيم، الذي مات طفلاً، وخلف شجنا مبكراً في قلب الراوي، دون أن يُخلف أي أثر في مجرى الرواية، وختمت بيزيد المصري (الذي انفرد بحرف الياء، ولهذا الانفراد مغزاه، كما أن لوضعه في النهاية مغزاه كذلك) مع أنه كان بداية لكل الأحداث، ولغالبية الشخصيات.

فلتكن طريقة الترتيب الهجائي في كتب الأعلام والتراجم ليست عربية، أو ليست وقفاً على التراث العربي، ولكنها - في الحقيقة - أخذت مداها في هذا التراث، حتى ألفت كتبٌ تترجم لمن يحملون اسماً معيناً (المحمدون من الشعراء) فلو قلنا إن التراث العربي في صورته الشاملة منهجٌ على الترتيب الهجائي، وأنه نموذج للصرامة والدقة، لم نجاوز الحقيقة، كما أننا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن نجيب محفوظ حين أخذ بهذا التشكيل خلق توازناً بين الانفصال والاتصال، وتوازناً بين القدرية والاختيار، وأنه بهذا جعل التشكيل هو المضمون، أو في نسيج المضمون.

وهناك محاولتان أخريان اعتمدتا على نوعين أو أساسين مختلفين لترتيب المادة الروائية: الأولى (حكايات حارتنا) والأخرى: (يوم قتل الزعيم) وقد ترك أمر ترتيب الحكايات في (حكايات حارتنا، وعدده ثمان وسبعون حكاية) لحرية التذكر، والتداعي، وإن أخضعت الحكاية الأولى والأخيرة لنوع من الرباط الخاص، فقد كانت «التكية» بداية الدهشة والتطلع، وكانت مناقشتها على ضوء العقل نهاية القلق ودعوة إلى التسليم بها، وليس التسليم لها. تبدأ الحكايات والراوي طفلاً، وتنتهي وهو صبي ليس بالبعيد عن الطفولة، ومن هنا كانت الشخصيات تتناثر عبر تقاطر الحكايات، دون أن يكون له دخل في توجيهها، وقد شارك بكلمات قليلة، لم تكن صائبة، بل ربما صنعت أزمة (الحكاية رقم ٤٩ عن زائر الليل) إنه حتى الحكاية رقم ٥١ لا يزال طفلاً يلعب أمام البيت مبتهجا بالشمس، وفي الحكاية رقم ٧٣ يسأل الدهشوري أبا الراوي عن معنى الحياة!! فهو لا يزال طفلاً يتذكر، ولكن ما يذكره

يتجاوز طاقة طفل، وطريقة طفل. إن آخر حدث خارجي، يمكن به التعرف على موقع الراوي - المؤلف من الزمن هو موت سعد زغلول (الحكاية رقم ٢٣) ولم يذكر من الأحداث الخارجية غير ثورة ١٩١٩ وزعيمها، ثم يظهر الحب الذي يصبح طرفا فيه عقب ذلك (بدءًا بالحكاية رقم ٢٤) ولكن الحكايات تنتهي مع الصبا المبكر، مفتوحة على قضية (التكية) لا تنتمي إلى عصر الصبا المبكر. مع هذا لا ننكر ملاحظة اتساع الاهتمام مع ترادف السنوات، وتبدو الحارة أحيانا بمساحة مصر، وأحيانا باتساع العالم وهموم الإنسان المعاصر، ولكنها - في كل مستوياتها - حارة نجيب محفوظ بالقبو، والتكية، والحارة، والمقبرة، والفتوات، ونساء الليل، والجو المشبع بالغموض والشاعرية، وبالصرع والانتهازية معا.

أما الرواية الأخرى (يوم قتل الزعيم) فقد تحققت الحتمية فيها بطريق تختلف كثيرا عن (المرايا) و(حديث الصباح والمساء) إذ قامت على تسع شخصيات مؤثرة، ولكن ثلاثة أسماء فقط هي التي اختيرت عناوين لواحدٍ وعشرين فصلا، مع صفحة ختامية: بدأ الرواية بالجد: محتشمي زايد، ثم بالحفيد؛ علوان فواز محتشمي، ثم بخطيبة علوان: رنده سليمان مبارك. وقد تكرر هذا التعاقب للأسماء الثلاثة سبع مرات (والرقم ٧ تراث شرقي، وعربي بصفة خاصة) ثم كانت كلمة الجد ختاماً بنفس الطريقة التي عاد بها عامر وجدي، ليختم (ميرامار).

سنترك جانبا ما يمكن أن تحمل الأسماء من دلالات، على جيل الجد، وجيل الحفيد (الناصرى) وجيل الأب الضائع في الوسط دون ذكر، ودلالة التناقض في اسمه (فواز) وما يدل عليه اسم الخطيبة المتنازعة بين العاطفة والمصلحة، واسما المتنازعين عليها: علوان وأنور. . . نتركه جانبا على أهميته هنا لأن نجيب محفوظ نادرا ما استخدم الأسماء متجاوزا بها دلالتها لتمييز الأشخاص (من هذا النادر أسماء شخصيات رواية الطريق، وأسماء الأماكن فيها أيضا) لكننا نتأمل حتمية التعاقب، ودلالة إغفال حلقة الأبوة، وحرمانها حق الصدارة. وهذا التعاقب الدقيق يعني أننا بين طرفين يتجاوزان ثالثا، ووجود أنور علام مصادفة محسوبة، تحسم الأمور لصالحها، ثم تدفع حياتها ثمنا. . يوم قتل الزعيم.

ونصل غايةً تطوافنا بين روايات نجيب محفوظ متلمسين أدواته في تعريب الشكل الفني للرواية، بوقفة عند (ليالي ألف ليلة)، وهي أشد إغفالاً في الشعبية والاعتماد على الموروث الشعبي من (ملحمة الحرافيش) المثقلة بالرموز والدلالات الاجتماعية، والسياسية، والتحليل التاريخي، والحضاري، غير أن (ليالي ألف ليلة) كانت أكثر حرية، وربما أقل فناً، من ناحية صنعة الرواية المحبوبة، حتى لتبدو (ألف ليلة) وكأنها الأساس الفني أو المحاولة التمهيدية للملحمة الحرافيش، رغم أنها صدرت بعدها، كما تبدو (أولاد حارتنا) بمثابة الأساس الفكري لها، أو التجربة التي قالت معناها بطريقة استفزت بعض الناس، فقالت الحرافيش بطريقة استجاب لها الجميع.

و«ألف ليلة» تستند إلى تراث عربي قديم وحديث، وتراث عالمي أيضاً، ولكن الأصل العربي القديم هو الأساس، ويتجاوز في اعتماده على الخوارق والسحر والتقمص والحيلة كل ما استطاع الروائي المعاصر في أي مكان الإتيان به وتسويغَه في سياق يقبله الواقع، وقد اعتمد الكاتب على هذا الأساس بدلائل واضحة، ولم يغادر إطاره العام، ووسائله، مع إضافات تختلف فيها، أو تتجاوز بها الأعمال الحديثة لدى الحكيم، وطه حسين، وباكثير، وعزيز أباظة وعبدالله البشير في مسرحيتهما الشعرية المشتركة.

تشكلت حكايات (ألف ليلة) في سبعة عشر فصلاً، أو فقرة، حملت عناوين:

- ١ - شهريار ٢ - شهرزاد ٣ - الشيخ ٤ - مقهى الأمراء ٥ - صنعان الجمالي ٦ - حمصة البلطي ٧ - الحمال ٨ - نور الدين ودنيازاد ٩ - مغامرات عجر الحلاق ١٠ - أنيس الجليس ١١ - قوت القلوب ١٢ - علاء الدين أبو الشامات ١٣ - السلطان ١٤ - طاقة الإخفاء ١٥ - معروف الإسكافي ١٦ - السندباد ١٧ - البكاؤون،

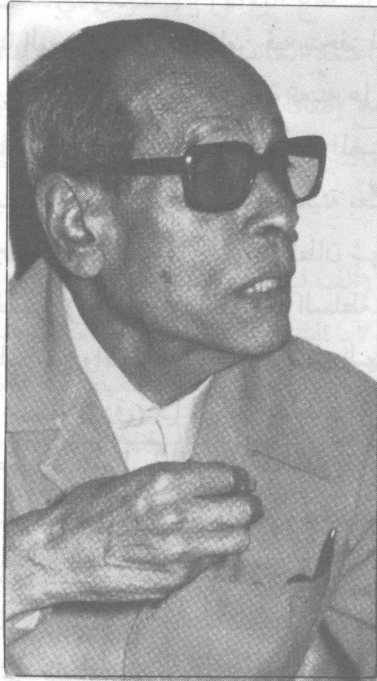
التركيز على «الشخصية» واضح في غلبة أسماء الأشخاص، وقد يعتمد على الصفة: (الشيخ - الحمال) وقد يمزج بينهما: (مغامرات عجر الحلاق) ويجمع بين شخصين: (نور الدين ودنيازاد) أو أشخاص: (البكاؤون) أما المكان فقد فاز بعنوان واحد: (مقهى الأمراء) والخوارق بآخر: (طاقة الإخفاء).

إن كل ثوابت نجيب محفوظ الروائية متحققة في هذه الرواية، إن لم يكن بلفظها الاصطلاحي، فبمعناها، (التكية مثلا، والقبور) مقهى الأمراء نفسه صورة مصغرة لحارة نجيب محفوظ، التي تجمع في صعيد واحد بين كل طبقات المجتمع. والفتوات، والصعاليك، والطموح إلى الجبروت، والعشق، والانتهازية، والصوفي، وصراع السلطة وإرادة العدل.

تنفست شخصيات الأصل التراثي بأسمائها وصفاتها وبعض ما صنعت هناك، ولكنها هنا تمضي وفق تخطيط يحكمه إطار البداية، فقد بدأت رواية نجيب محفوظ في أعقاب انتهاء الأصل التراثي، ففي يوم إعلان العفو عن شهرزاد، أو إعفائها رسميا من القتل، بدأ تغيير شامل في كل شيء، قد يُسفر عن نفسه فجأة وصراحة مثل ضيق السندباد بالمدينة، وعزمه على القيام برحلة والالتحاق بسفينة، وقد يحدث بالتدرج، وبعد مخاض عنيف، مثل تغيير شهريار، فلم يكن قرار العفو، والتوبة عن سفك الدماء إلا بداية، وقد رأينا الوحش القديم الكامن فيه يتحضر للانقضاض من جديد، ولكن سيطرته على إرادته، أو تدخل ظروف خارجية تعينه على تثبيت موقعه الجديد، حتى يحكم من خلال التذكر (ص ٦٥) بأن الموت هو المغزى النهائي لحكايات شهرزاد، ويتعظ من تجربته الخاصة، فيعفو عن الخطيئة بعد الحكم بضرب العنق على المعين بن ساوى وجميلة زوجة الزيني، لأن السلطان شهريار تذكر يوم هرب عاريا، من بيت أنيس الجليس (وحكاية وضع رجال السلطة في صناديق باستدراج امرأة جميلة موجودة في (المحاسن والأضداد) أيضا، وسبق إليها محفوظ عبدالرحمن في مسرحيته الجميلة: حفلة على الخازوق) كما لم يجد السلطان حرجا في أن يستدرك على نفسه، ويصحح موقفه حين يشاهد السلطان الزائف وطريقة تحقيقه في جريمة معلنه، فيأخذ بحكمه، ويعفو عنه. وهكذا يتراجع «الجبار» ليكشف «الإنسان» عن نفسه، فلا يجد بدا، أو حرجا في أن يعترف بأنه كان يدرك أن شهرزاد لم تكن تحبه، لكنه أراد أن يعاقب نفسه بقرها، ورؤية علامات كدرها حين تشاهده. ثم ينتهي إلى الحكمة: «لم أعد أبحث عن قلوب البشر» (ص ٢٥٨) ويقرر القيام برحلة يكتشف بها ذاته، وهنا يلتقي بنهاية مسرحية عزيز أباظة، وعبدالله البشير.

لقد نقى نجيب محفوظ الأصل مما لا ينتمي من عناصره إلى الجو الذي رغب في إضفائه على عمله، فاستبعد الحيوان تماما، وتحرك التقمص عبر شخصيات إنسانية (التقمص في الأصل يتحول فيه الإنسان إلى حيوان، وقد يحدث هذا بفعل السحر) كما انقسم الجن إلى مؤمن وكافر، ولم يكتسب حق أن يكون عنوانا إلا حين يتخذ شكل البشر ويؤدي أعمال البشر (أنيس الجليس هي زرمباحة) بل يخضع لمدرجات البشر - المؤلف - حتى يقول الجنى سنجام لزميله «انظر ماذا يفعل الزمان والمكان».

(ص ١١٠) وهذه مقولة هائلة، تلخص باقتدار فلسفة الفن الروائي عند نجيب محفوظ.



الخطابة الدينية في العصر الأموي

بمـ :
د. غانم جواد رضا الحسن

فُن الخطابة أحد أنماط النثر الفني التي ازدهرت إبان العصر الأموي ازدهارا كبيرا لم يشهده في أي عصر من عصور الأدب العربي الأخرى . .

لقد تهيأت عوامل عديدة، أدت إلى تطور هذا الفن الأدبي وتعدد ألوانه، وتنوع موضوعاته واتجاهاته . . وكان للعامل الديني وخصب الحياة الفكرية الدور الفاعل في ازدهار هذا الفن النثري، وبرز الخطابة الدينية، باعتبارها إحدى أبرز الأنماط الخطابية في هذا العصر، والتي كانت صدى مهماً للمجتمع الإسلامي وتصوير أحداثه في هذا العصر . .

لقد كان العامل الديني واحداً من البواعث المهمة التي عملت على تطور الخطابة ونضجها في العصر الأموي، فلقد شهد هذا العصر شيوع نزعة الزهد شيوعاً واسعاً، وكان ذلك رد فعل عنيفاً للأحوال السياسية والاجتماعية المتردية، إضافة إلى عدم الاكتراث بالروح الدينية التي سادت في بعض شرائح المجتمع .

وقد كان هذا إيذاناً لتطور خطب الوعظ الديني التي كانت تصدر عن أولئك الزهاد الذين ملأوا المساجد وانتشروا في حلقات العامة أو في مجالس الخلفاء والولاة ..

كما أن ما شهدته هذا العصر من ظهور بعض الفرق والنحل الدينية والمذاهب الكلامية، كالمعتزلة والقدرية والجبرية وغيرهم كان باعثاً آخر لتطور خطب الجدل والاحتجاج الديني، ونضج أدب المناظرة، إذ طفق خطباء كل فرقة يمتحنون لعقيدتها، ويدافعون عن آرائها إزاء الفرق والنحل الدينية والكلامية الأخرى ..

وقد تمخض عن ذلك كله تطور الخطابة الدينية في هذا العصر تطوراً كبيراً، إذ جنح هؤلاء الخطباء إلى الصنعة والاعداد والتروي، ونأوا في الغالب عن الطبع والفترة .. وهذا ما سنلاحظه في بعض ما وصل إلينا من خطب رؤساء الفرق الدينية في أواخر هذا العصر.

ويمكن حصر أهم موضوعات الخطابة الدينية في هذا العصر بما يأتي :

أ - خطبُ الوعظ الديني :

وهي أهم ألوان الخطابة الدينية، وأكثرها انتشاراً في هذا العصر - ولا سيما في حاضرة البصرة - ولعل ذلك يعود إلى كثرة الوعاظ والزهاد الذين غمروا بمواعظهم البليغة مساجد المدن الإسلامية، وأسواقها العامرة، فضلاً عما كان يلقيه بعض أولئك الوعاظ في بلاط الخلفاء ومجالس الولاة من مواعظ بليغة، وهي التي كانت تعرف باسم المقامات .

وقد وقف الجاحظ في كتابه البيان والتبيين^(١) عند طائفة كبيرة من أولئك الزهاد والبلغاء الذين اتخذوا من مواعظهم وسيلة لنشر الوعي الديني، والترهيد بالدنيا، والتنفير من زيتها ولذائذها الفانية .

لقد كانت حاضرة البصرة تموج موجاً بهؤلاء الوعاظ، وكان من مشاهيرهم مؤرق العجلي، وبكر بن عبدالله المزني، وأيوب السختياني وغيرهم . وكان منهم من

يتولى وعظ الجيوش الإسلامية الفاتحة مثل محمد بن واسع البصري الذي كان يلقي الخطب الوعظية البليغة في جيش قتيبة بن مسلم الباهلي في خراسان حتى أن القائد العربي قتيبة كان يفضل على مائة ألف سيف شهير وسان طير^(٢)! لما تبعته خطبه الوعظية في نفوس المقاتلين من حماسة واندفاع.

ومن أولئك النساك البلغاء الذين جمعوا بين القصص والوعظ أيضا، مالك بن دينار البصري، وإياس بن معاوية، قاضي البصرة وأحد الأبيناء الذين كانوا لا يسكتون ولا ينون عن الوعظ، مع قلة الخطأ والزلل^(٣) إلى جانب ما شهر عنه بجودة الفراسة والذكاء.

ومن مشاهير خطباء الوعظ في البصرة أيضا: خالد بن صفوان، وشبيب بن شيبه الاهتمام التميميان، وكانا يعتبران آية في البلاغة وحضور البديهة، وفيهما يقول الجاحظ^(٤): «ما علمت أنه كان في الخطباء أحد كان أجود خطباً من خالد بن صفوان وشبيب بن شيبه للذي يحفظه الناس ويدور على ألسنتهم من كلامهما».

أما خالد بن صفوان فكان، كما وصفه الجاحظ، من الخطباء المشهورين في العوام والمقدمين في الخواص^(٥)، وعدّه المستشرق بروكلمان^(٦) أحد طلائع فن الأدب في أواخر عصر بني أمية.

ولعل من أشهر خطبه الوعظية البليغة ما وعظ به الخليفة هشام بن عبد الملك حين مثل بين يديه، وبلغ من سحر تأثير موعظته فيه أنه أغمّه وأبكاه، ثم وصله بجائزة سنية، ومما جاء في تلك الخطبة الوعظية قوله^(٧): «يا أمير المؤمنين، أتم الله عليك نعمة، ودفع عنك نقمة، هذا مقام زين الله به ذكري، وأطاب به نشري، إذ أراني وجه أمير المؤمنين، ولا أرى لمقامي هذا شيئاً هو أفضل من أن أنبّه أمير المؤمنين لفضل نعمة الله عليه ليحمد الله على ما أعطاه، ولا شيء أحضر من حديث سلف ملك من ملوك العجم إن أذن لي فيه حديثه به...».

ثم ينتقل خالد بن صفوان إلى وعظ الخليفة بطريقة غير مباشرة تميزت بالفطنة والبراعة، إذ راح يعظه بما كان لهذا الملك مع أحد رجاله ممن عرف بالنسك وحمل الحجة، ومما كان قد وعظه به قوله^(٨):

«... أرأيت ما جُمع لك، شيء هولك لم يزل ولا يزول، أم هو شيء كان لمن قبلك زال عنه وصار إليك، وكذلك يزول عنك؟ قال: لا! بل شيء كان لمن قبلي فزال عنه وصار إليّ وكذلك يزول عني، قال: فسُررت بشيء تذهب لذته وتبقى تبعته، تكون فيه قليلا، وترتهن به طويلا، فبكى وقال: أين المهرب؟ قال: إلى أحد أمرين:

إما أن تقيم في ملكك فتعمل فيه بطاعة ربك، وإما أن تلقي عليك أمساحا ثم تلحق بجبل تعبد فيه ربك حتى يأتي عليك أجلك...». وواضح ما في هذه الخطبة الوعظية من قوة التأثير، ودفق العاطفة، وجمال الأسر، مع ماتميزت به أيضا من دقة الأداء، وروعة الأسلوب..

ومن مشاهير خطباء الوعظ والتذكير في البصرة أيضا: عبدالله بن شداد، ويبدو أنه كان ميالا إلى السجع في مواعظه، ومما وصل إلينا من خطبه الوعظية قوله في إحدى خطبه^(٩):

«أرى داعي الموت لا يقلع، وأرى من مضى لا يرجع. لا ترهّدن في معروف، فإن الدهر ذو صروف، وكم من راغب قد كان مرغوبا إليه، وطالب أصبح مطلوبا إليه. والزمان ذو ألوان، ومن يصحب الزمان يرى الهوان.. وكن أحسن ماتكون في الظاهر حالا، أقل ما تكون في الباطن مالا».

ولعل من أشهر الخطباء الوعاظ في البصرة - إلى جانب الحسن البصري الذي ستقف عند مواعظه بعد قليل - وأنبههم وأبلغهم، واصل بن عطاء الغزّال^(*) مؤسس مذهب الاعتزال.

يقول الدكتور شوقي ضيف^(١٠):

«وكان أغزر خطباء عصره، وأبلغهم وأعجبهم وأبينهم...».

وتجلى أهمية خطب واصل بن عطاء الوعظية، في أنها تمثل مذهب الصنعة والتروي، وعدم الاعتماد على السليقة والفطرة في الأداء. ومن هنا فإننا نرى أن خطب واصل بن عطاء الوعظية تمثل مرحلة جديدة في هذا الفن الأدبي في حاضرة البصرة..

ولعل أشهر ما وصل إلينا من خطبه الوعظية ومحاوراته أيضاً، هي خطبته المشهورة التي جانب فيها حرف الراء، والتي ألقاها في مجلس الوالي عبدالله بن عمر ابن عبدالعزيز، أثناء امارته على العراق بين عامي ١٢٦ - ١٢٩ هـ.

لقد استهل واصل بن عطاء خطبته هذه بالتحميد والثناء لله والشكر له، ثم أعقب ذلك بالتشهد في إطالة جميلة مقبولة، ثم اختتم فاتحة خطبته هذه بالصلاة على النبي الكريم والثناء عليه . .

ومما ورد في مطلعها قوله^(١١):

«الحمد لله القديم بلا غاية والباقي بلا نهاية، الذي علا في دنوه، ودنا في علوه، فلا يحويه زمان، ولا يحيط به مكان، ولا يؤوده حفظ ما خلق، ولم يخلقه على مثال سبق، بل أنشأه ابتداءً، وعدّله اصطناعاً وأوضح حكمته، فدلّ على ألوهيته، فسبحانه لا معقّب لحكمه، ولا دافع لقضائه . . وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا مثيل له، إلهاً تقدّست أسماؤه، وعظمت آلاؤه . . .»

ثم انتقل بعد ذلك إلى الحضّ على التقوى، والحثّ على الالتزام بالعمل الصالح، ونبذ الدنيا وشرورها، والتذكير بمتاعها الزائل . فيقول^(١٢):

«أوصيكم عباد الله، مع نفسي، بتقوى الله والعمل بطاعته، والمجانبة لمعصيته، فأحضكم على ما يدينكم منه، ويزلفكم لديه، فإن تقوى الله أفضل زاد، وأحسن عاقبة في معاد. ولا تلهينكم الحياة الدنيا بزيبتها وخدعها، وفواتن لذاتها، وشهوات آمالها، فإنها متاع قليل، ومدة إلى حين، وكل شيء منها يزول. فكم عاينتم من أعاجيبها، وكم نصبت لكم من حباثلها، وأهلكتم من جنح إليها، واعتمد عليها، أذاقتهم حلواً، ومزجت لهم سُماً. أين الملوك الذين بنوا المدائن، وشيدوا المصانع، وأوثقوا الأبواب، وكاثفوا الحجاب، وأعدّوا الجياد، وملكوا البلاد، واستخدموا التلاد، قبضتهم بمخيلها، وطحتهم بكلكلها، وعصتهم بأنبيائها . .»

ويبدو بوضوح أن واصلًا كان يستظهر في بعض فقرات خطبته الوعظية هذه ما كان يقرّره في مذهبه من نفي التجسيم عن الله، وأنه ليس كمثله شيء من

مخلوقاته^(١٣). ويظهر بوضوح أيضاً أن واصلًا كان ينهل معانيه من الفيض القرآني، وما غرسه في النفوس من الدعوة إلى عمل الخير، ونبذ الشرور والآثام.

وقد تميزت هذه الخطبة أيضاً بروعة الأداء، وجمال التعبير، والتلاؤم وحسن التنسيق، والدقة التامة في عرض الأفكار وتسلسلها، مع سمو العاطفة وتأججها. وقد كان لخلية السجع، وتعادل الجمل وتوازنها، أثر كبير فيما حققته هذه الخطبة الوعظية من قوة التأثير في نفوس السامعين، فضلاً عما زخرت به من صور بيانية جميلة، حققت على الرغم من قلتها، قدراً غير قليل من سحر الخيال وروعته وسموه...

ومن أشهر خطباء الوعظ الديني والقصاص في هذا العصر أبو سعيد الحسن البصري. يقول الجاحظ في معرض كلامه عن خطباء النساك والعباد، مشيداً بمكانة الحسن بين خطباء عصره^(١٤):

«فأما الخطب (يعني خطب الوعظ الديني) فلإنا لا نعرف أحداً يتقدم الحسن البصري فيها».

وقد عرف الحسن البصري بفصاحته، وكان محط إعجاب علماء البصرة الأوائل، وكان ممن أعجب بفصاحته أبو عمرو بن العلاء^(١٥).

ويذكر الشريف المرتضى في أماليه مؤكداً فصاحة الحسن البصري، وبلاغة مواعظه إذ يقول^(١٦):

«وكان الحسن بارع الفصاحة، بليغ المواعظ، كثير العلم، وجميع كلامه في الوعظ وذم الدنيا...».

وإشارة صاحب الأمالي هذه كبيرة الدلالة على عناية الحسن البصري بخطبه الوعظية، وتخصيصه بهذا اللون الأدبي، حتى عُدَّ فارس هذا الميدان بلا منازع في النثر العربي... .

* * *

لقد كانت جلُّ مواعظ الحسن البصري تدور على التنفير من الدنيا ومباهجها،

وترك نعيمها ولذاتها، والتذكير بالآخرة، وما أعدّه الله فيها للمؤمن من ثواب وطيب ثواء، وكان أيضاً دائب الدعوة إلى عمل الخير، وصالح الأعمال، منفراً من الشرّ وآثامه، والنزوع إليه . .

وقد كان - في أكثر مواعظه - يصوغ تلك الأفكار في لغة فصيحة قوية، يوشيهها بأسلوب يقوم على ضروب الموسيقى متمثلة بالسجع أو الازدواج حيناً، أو التوازن وبراعة التصوير، وحسن التقسيم حيناً آخر.

ومن روائع خطبه الوعظية المشهورة قوله^(١٧):

«يا ابن آدم، بع دنياك بأخرتك تربحها جميعاً، ولا تبع آخرتك بدنياك فتخسرهما جميعاً. يا ابن آدم، إذا رأيت الناس في الخير فنافسهم فيه، وإذا رأيتهم في الشر فلا تغبطهم به. الثواء ها هنا قليل، والبقاء هناك طويل . . أما إنه والله لا أمة بعد أمتكم، ولا نبي بعد نبيكم، ولا كتاب بعد كتابكم، أنتم تسوقون الناس والساعة تسوقكم، وإنما ينتظر بأولكم أن يلحق آخركم . . يا ابن آدم، طأ الأرض بقدمك، فإنها عما قليل قبرك، واعلم أنك لم تزل في هدم عمرك مُد سقطت من بطن أمك. فرحم الله رجلاً نظراً فتفكر، وتفكر فاعتبر، واعتبر فأبصر، وأبصر فصبر . .»

ويبدو واضحاً عناية الحسن البصري بصياغة أسلوبه، وانتقاء كلماته، وتنقيحه، وحسن تأنيه في إقامة موسيقى جملة، تحقيقاً لإثارة السامعين، وتحريك مشاعرهم . .

يقول أحد الباحثين المعاصرين منوهاً بصنعة الحسن البصري في نثره^(١٨):

«وكان من أهل اللسن واللقن، ويعرف جهوة الكلام وتمطيته . .»

ويزخر كتاب حلية الأولياء بمواعظ كثيرة وبلغية للحسن البصري، وهي تجري - بالرغم من تفاوتها بين الإيجاز والاطالة - على نسق واحد متشابه في الوعظ والتذكير بزوال الدنيا وإدبارها، والحض على الفوز بنعيم الآخرة وثوابها . .

ومن مواعظه البليغة والمؤثرة قوله يعظ بعض أصحابه^(١٩): «إن الدنيا دار عمل، من صحبها بالتقص لها، والزهادة فيها سعد بها، ونفعته صحبتها، ومن

صحبها على الرغبة فيها والمحبة لها شقي بها . ثم أسلمته إلى ما لا صبر له عليه ، ولا طاعة له به من عذاب الله ، فأمرها صغير ، ومتاعها قليل ، وأهلها محولون عنها إلى منازل لا تبلى ، ولا يغيرها طول الزمن ، لا العمرُ فيها يفنى فيموتون ، ولا إن طال الشواء منها يخرجون . فاحذروا - ولا قوة إلا بالله - ذلك الموطن ، واكثرُوا ذكر ذلك المنقلب . . »

* * *

وهناك لون آخر من مواعظ الحسن البصري ، وهي التي تعرف باسم «المقامات» وهي المواعظ التي كان يلقيها بعض الوعاظ في بلاط الخلفاء ومجالس الولاة . وهي خطب وعظية مشهورة ، تميزت غالبا بالصدق وحرارة العاطفة ، وروعة الأسر ، وجمال التعبير . .

ومن روائع خطب المقامات الوعظية التي شهرت للحسن البصري ، موعظته لعمر بن هبيرة ، والي العراق من قبل يزيد بن عبد الملك - وكان قد أرسل إليه مع الشعبي ، يستشيرهما في وجوب الطاعة إلى السلطان بالرغم من مظاهر الجور والبطش - ومما جاء في تلك الموعظة الجميلة قوله (٢٠) :

«يا عمر ، إني أنهاك عن الله أن تتعرض له ، فإن الله مانعك من يزيد ، ولا يمنعك يزيد من الله ، إنه يوشك أن ينزل إليك ملك من السماء ، فيستنزلك من سريرك ، ويخرجك من سعة قصرك إلى ضيق قبرك ، ثم لا يوسعُه عليك إلا عملك ، إن هذا السلطان إنما جعل ناصرا لدين الله ، فلا تركبوا دين الله وعباد الله بسلطان الله ، تُذلونهم ، فإنه لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق جل وعز» .

وصفوة القول إن خطب الوعظ الديني هي لون مهم من ألوان الخطابة الدينية ، وقد ازدهر هذا اللون من الخطابة الدينية إبان هذا العصر باعتباره رد فعل واضحا للأوضاع السياسية المتأزمة ، والظروف الاجتماعية المتردية في هذا العصر . .

وتبعاً لذلك فإن هذه المواعظ اكتسبت أهمية تاريخية كبيرة ، فضلاً عن قيمتها

الأدبية والفنية، إذ أنها تعدّ وثيقة تاريخية مهمة تكشف عن أدقّ الملابس والأشياء التي حدثت في هذا العصر.

* * *

ب - القصص الديني :

القصص لون من ألوان النثر الفني، وقوام هذا الفن هو أن يجلس القاص في مسجد وحوله الناس، فيذكرهم بالله، ويقصّ عليهم حكايات وأحاديث وقصصاً عن الأمم الأخرى، وأساطير ونحو ذلك، لا يعتمد فيها على الصدق بقدر ما يعتمد على الترغيب والترهيب^(٢١).

أما البداية الأولى لهذا الفن النثري فقد كانت بداية بسيطة، وتشير الروايات إلى أن تقيما الداري كان أول من قصّ في صدر الإسلام، وإن ذلك كان في أواخر عهد الخليفة عمر (ر) أو في عهد عثمان (ر)^(٢٢).

وقد كانت نظرة أكثر القدماء للقصص تقوم على أنه بدعة، وقد رووا أخباراً مرفوعة إلى الصحابة والتابعين تنفّر من القصص والجلوس إلى القصص^(٢٣). في حين يروي البعض الآخر أخباراً عديدة تؤكد وجود القصص منذ عهد الرسول ﷺ وسماعه له، وإجازة بعض القصص وحضوره لمجالس قصصهم كما جاء في القصص والمذكرين ص ١٤ - ١٥.

وعلى الرغم من تباين آراء القدماء في القصص، فقد وقف بعض الباحثين المعاصرين من هذا الفن موقفاً آخر، فذهب البعض إلى أن هذا الفن النثري كان مرآة للون من ألوان الحياة النفسية عند المسلمين، وأنه قد ازدهر في عصر غير قصير من عصور الأدب العربي الراقية، ثم راح يقرنه - تبعاً لذلك - بالشعر القصصي عند اليونان ويوازن بينهما^(٢٤).

وذهب باحث آخر إلى أن هذا القصص كان تعبيراً عن جوانب اندثرت، وعن واقع قائم فيه شغف بالمعرفة، وراح يؤكد أيضاً أن هذا القصص كانت له غايات فكرية معينة، وأنه يرسم أيديولوجية إسلامية جديدة.

وقد تطور القصص ونشط نشاطاً واسعاً في العصر الأموي، ولا سيما في حاضرة البصرة، ولعل ذلك يعود إلى ظهور مجموعة كبيرة من القصاص الذين انتشروا في المساجد والأسواق يقصون للناس ويعظونهم، ويذكرون بزوال الدنيا، ويفسرون القرآن معتمدين في ذلك على ثقافتهم الإسلامية، وعلى ما ثقفه بعضهم من الديانات الأخرى، وراحوا يمزجون ذلك كله بخيالهم الخصب . .

وكان مما هيأ لتطور القصص في هذا العصر أيضاً، اتخاذه وسيلة مهمة في لجة ذلك الصراع السياسي بين الفئات المتخاصمة . يقول أحد الباحثين^(٢٥) :
« وظلت حركة القصاصين تتسع مع الزمن حتى استغلهم الحكام لأغراضهم السياسية، وكان أول من استغلهم لذلك معاوية بن أبي سفيان، فقد ولى رجلاً أمر القصص على الناس . . . » .

يضاف إلى ذلك شغف العامة بهذا القصص، وكلفها به، وإقبالهم على سماعه . يقول الأستاذ أحمد أمين مؤكداً ذلك :
« وقد نما القصص بسرعة لأنه يتفق وميول العامة . . »^(٢٦) .

ونتيجة لهذا التطور الذي طرأ على هذا الفن الأدبي، فقد اختلط - كما يبدو - عمل القصاص بما كان يصدر عن الوعاظ والمذكرين، حتى أننا لنرى الجاحظ نفسه كان يخلط بينهما في بيانه^(٢٧) .

والواقع أن عمل القصاص - على الرغم من أنهم كانوا وعاظاً لأن القصص وجد من أجل الوعظ - كان يختلف عن عمل الوعاظ، إذ كان القاص يعتمد (في فنه الحوارى) على قصّ الأخبار الماضية .

يقول ابن الجوزي وهو يعرف القصص^(٢٨) :
« فالقاص هو الذي يتبع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها، وذلك القصص . وهذا في الغالب عبارة عن يروي أخبار الماضين » .

ويرى أبو طالب المكي^(٢٩) أن القاص هو الذي يبتديء فيقص الأخبار ويذكر القصص والآثار لذلك سمي قاصاً، أي يتبع قصة من سلف .

وعلى الرغم من كثرة القصاص، ورواج قصصهم وانتشارها في هذا العصر، وفي الكثير من مساجد الأمصار الإسلامية، فإن ما وصل إلينا من نتاج أولئك القصاص كان شذرات قليلة، لا تغطي ظمأ الباحث لمعرفة هذا النمط النثري، والكشف عن خصائصه الفنية .

لقد أورد الجاحظ من خلال ذكره لطائفة من القصاص في البصرة مقاطع ونتفا مما كان يصدر عنهم في مجالس القصص وحلقاته .

ومما ذكره للأسود بن سريع، وهو - كما يشير ابن سعد في طبقاته^(٣٠) - أول من قصّ في البصرة. يقول الجاحظ^(٣١):

«قصّ الأسود بن سريع، وهو الذي قال:

فإن تنج منها تنج من ذي عزيمة وإلا فلني لا أخالك ناجيا»

ويذكر الجاحظ في موضع آخر من بيانه يقول^(٣٢):

«وكان صالح المري، القاص العابد، البليغ، كثيرا ما ينشد في قصصه وفي مواعظه هذا البيت:

فبات يروّي أصول الفسيل

فعاش الفسيل ومات الرجل

وأنشد الحسن في مجلسه، وفي قصصه وفي مواعظه:

ليس من مات فاستراح بميت

إنما الميت ميت الأحياء»

ونقل الجاحظ أيضاً من قصص صالح المري - وقد وصفه بأنه كان صحيح

الكلام، رقيق المجلس^(٣٣) - قوله:

«دخلت دار المورياني(*) فاستفتحت ثلاث آيات من كتاب الله، استخرجتها

حين ذكرت الحال، فيها قوله عز وجل: ﴿فتلك مساكنهم لم تسكن من بعدهم إلا

قليلاً﴾، وقوله: ﴿ولقد تركناها آية فهل من مذكر﴾، وقوله: ﴿فتلك بيوتهم خاوية

بما ظلموا﴾. قال: فخرج إليّ أسود من ناحية الدار فقال: يا أبا بشر: هذه سخطة

المخلوق، فكيف سخطة الخالق^(٣٤)! ».

ومن مشاهير القصاص في البصرة في هذا العصر أيضا أبو عمرو يزيد بن ابان الرقاشي، وقد وصفه الجاحظ بأنه كان قاصاً مجيداً^(٣٥).

ومما ذكره الجاحظ من قصصه قوله^(٣٦):

«ليتنا لم نخلق، وليتنا إذ خلقنا لم نعصر، وليتنا إذ عصينا لم نمت، وليتنا إذ متنا لم نبعث، وليتنا إذ بعثنا لم نحاسب، وليتنا إذ حوسبنا لم نعذب، وليتنا إذ عذبنا لم نخلد».

ومن كبار الوعاظ في هذا العصر أيضا: الفضل بن عيسى الرقاشي، وقد نعته الجاحظ بأنه كان سجعاً في قصصه، وهو الذي كان يقول في بعض قصصه^(٣٧):

«سل الأرض فقل: مَنْ شَقَّ أنهارك، وعرَّس أشجارك، وجنى ثمارك، فإن لم تحببك حواراً أجابتك اعتباراً».

وذكر الجاحظ أيضا أنه كان من أخطب الناس، وكان متكلماً قاصاً مجيداً^(٣٨).

وكان القصاص في هذا العصر - ولا سيما في البصرة - كثيراً ما يقيمون قصصهم على تفسير آيات القرآن الكريم، إذ كان مصدراً مهماً من مصادر ثقافتهم ومواعظهم، وقد برع بعض أولئك القصاص بتفسير القرآن براعة فائقة، ولعل من أشهرهم: أبا علي عمرو بن فائد الأسواري، الذي قصّ - كما أشار الجاحظ - في مجلس موسى بن سيار ستاً وثلاثين سنة، فابتدأ لهم في تفسير سورة البقرة فما ختم القرآن حتى مات، لأنه كان حافظاً للسير، ولوجوه التأويلات، فكان ربما فسر آية واحدة في عدة أسابيع .

ثم يقول الجاحظ^(٣٩):

«وكان يقصُّ في فنون من القصص، ويجعل للقرآن نصيباً من ذلك».

ومما وصل إلينا من الحسن البصري في الوعظ والتذكير قوله، وقد تلا الآية ٢٢ من سورة الأحزاب: ﴿إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض . .﴾ الآية . ثم قال^(٤٠):

«إن قوماً غدوا في المطارف العتاق، والعمائم الرقاق، يطلبون الإمارات،

ويضيعون الأمانات، يتعرضون للبلاء وهم منه في عافية، حتى إذا أخافوا من فوقهم من أهل العفة، وظلموا من تحتهم من أهل الذمة أهزلوا دينهم، وأسمنوا براذنيهم، ووسّعوا دورهم، وضيّقوا قبورهم، ألم ترهم قد جدّدوا الثياب، وأخلقوا الدين، يتكيء أحدهم على شماله، فيأكل من غير ماله، طعامه غضب، وخدمه سخرة، يدعو بحلو بعد حامض، وبحارّ بعد بارد، ورطب بعد يابس، حتى إذا أخذته الكِظّة، تحشأ من البشيم، ثم قال يا جارية هاتي حاضوماً (يعني هاضوما) يهضم الطعام، يا أحيق! لا والله لن تهضم إلا دينك، أين جارك! أين يتيملك! أين مسكينك! أين ما أوصاك الله عز وجل به! ».

* * *

جـ - المحاورات والمناظرات الدينية :

وهي لون من ألوان الخطابة الدينية التي شاعت في أواخر العصر الأموي .

وقد كان هذا الضرب من فنون الخطابة الدينية يختلف عن خطب الوعظ والقصص الديني - للذين تقدم عرضهما - إذ أن هذه المحاورات والمناظرات الدينية كانت في الغالب تعنى بالجدل الكلامي، وتقوم على الاحتجاج واثبات الأدلة، وتعنى أيضاً بالبحث اللاهوتي في أصول العقائد^(٤١).

وكان مما هيأ لشيوع هذا الفن الخطابي ازدهاره في هذا العصر - وبصورة خاصة في حاضرة البصرة - ظهور الفرق الدينية، والمذاهب الكلامية، واستفحال الصراع، واحتدام المناقشات والجدل والمحاورات بينها، إذ حرص أرباب تلك النحل ورؤساء الفرق على مجادلة الخصوم وإقناعهم، وتقرير الأدلة وترسيخها في عقول الناس؛ بإيراد الحجج، ودفع الشبه أثناء مناظرة الخصوم ومحاورتهم. وعلى الرغم مما قررناه من شيوع هذه المناظرات الدينية وازدهارها في هذا العصر - وخاصة في البصرة - فإن ما وصل إلينا من تلك المناظرات نزر يسير، لا يتناسب مع كثرة تلك النحل والمذاهب الكلامية، وما وقع بينهما من جدل وحوار كان سبباً مهماً لشحذ العقول، والنزوع إلى مقارعة الخصوم، ومناقلتهم، وقرع الحجة بالحجة، كما سيظهر

لنا ذلك في بعض ما وصل إلينا من تلك المناظرات الدينية في أواخر هذا العصر .

* * *

لقد كانت بعض هذه المحاورات أو المناظرات الدينية بسيطة، غير معقدة، إذ كانت تدور حول بعض الخلافات الدينية بين تلك الفئات السياسية المتناحرة، والتي لم تكن بمعزل عن الخوض في المسائل العقيدية، ومن هنا رأينا أن هذه الخطب الجدلية المبكرة كانت تمتزج بالسياسة وتناقش أموراً دينية واضحة تمثل أحياناً جزءاً من العقيدة السياسية لتلك الفرق، ولعل ما شاع من محاورات ومناقشات بين الشراة^(٤٢) في البصرة مع المسلمين من جيش المهلب أثناء حروبهم، وتواقفهم للمناقشة في بعض المسائل والأمور الدينية، لعل ذلك كله خير دليل ونموذج لهذه المحاورات المبكرة في هذا العصر .

ثم تخطو هذه المناظرات الدينية خطوة جديدة في هذا العصر عندما تنأى عن طابع الوعظ، وتنزع عن السياسة وتبدأ الخوض في مسائل عقلية استحوذت على اهتمام كثير من المسلمين آنذاك، كالخوض في مسألة القدر، وحرية الإرادة الإنسانية وغير ذلك .

ولعل أوضح ما يمثل لنا هذا الطور من تلك المحاورات والمناظرات الدينية، تلك المناظرة التي جرت بين الخليفة عمر بن عبدالعزيز مع غيلان القدري وصالح بن سويد اللذين شاع قولهما في القدر في البصرة، فأرسل إليهما الخليفة عمر وناظرهما فيما كان يقولان به .

وتجري هذه المناظرة - كما نقلها إلينا ابن نباته - على هذا النحو^(٤٣):

«وحكى ابن مهاجر قال: بلغ عمر بن عبدالعزيز أن غيلان وفلاناً نطقا في القدر، فأرسل إليهما وقال: ما الأمر الذي تنطقان به؟ فقالا: هو ما قال الله يا أمير المؤمنين، قال: وما قال الله. [قالا]: قال: ﴿هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكوراً﴾، ثم قال: ﴿إنا هديناه السبيل إما شاكراً وإما كفوراً﴾. ثم سكتا. فقال عمر: اقرأ، فقرأ حتى بلغا: ﴿وإن هذه تذكرة فمن شاء اتخذ إلى ربه سبيلاً وما تشاؤون إلا أن يشاء الله﴾ إلى آخر السورة. قال: كيف تريان يا ابني

الأثانة! تأخذان الفروع وتدعان الأصول!». .

ويبدو بوضوح أن المتناظرين كانوا يعتمدون كثيراً على سوق الآيات القرآنية، وإيرادها بدقة للاحتجاج بها، ولائبات الآراء، وتفنيد حجج الخصوم.

ثم مالبت تلك المناظرات الدينية في هذا العصر بأن جنحت بمرور الزمن، نتيجة لاتساع الخلافات الفكرية بين أصحاب النحل والمذاهب الكلامية، ما لبثت تنجح إلى الخوض في المسائل اللاهوتية، وطفقت تعتمد اعتماداً كبيراً على المنطق والجدل في محاجة الخصوم، ومفاوضة رؤساء النحل والفرق الدينية.

لقد أصبحت هذه المناظرات صورة واضحة لما بلغته العقلية العربية في هذا العصر من تطور ورفق، وماثفتته من ألوان المعارف التي أهلتها لمثل هذه المواقف، وما آلت إليه من هذا المران العقلي في الجدل، وتقرير الحقائق، والقدرة الهائلة على الاحتجاج، ودحض آراء الخصوم، وتفنيد حججهم، وإسقاط دعاواهم. .

* * *

ويعتبر واصل بن عطاء، رأس المعتزلة، خير من يمثل هذا التطور الكبير في هذا الفن الخطابي الذي غدا أهم وسيلة يتخذ في ذلك الصراع والجدل بين أصحاب تلك النحل، والمذاهب الكلامية.

لقد كان واصل بن عطاء قمة شاذخة من قمم البلاغة والفصاحة واللسن، وقد أشاد الجاحظ طويلاً ببلاغته وقدرته الهائلة على محاجة الخصوم ومقارعتهم، وجنوحه، لهذا السبب، عن حرف الرءاء - وكان واصل يلثغ به - وإسقاطه من كلامه، وتخليصه من منطقته! وعُدَّ ذلك دليلاً قاطعاً على بلاغته، وقدرته البيانية العالية. يقول الجاحظ(٤٤):

«ولما علم واصل بن عطاء أنه الثُّغ، فاحش اللثغ، وأن مخرج ذلك منه شنيع، وأنه إذ كان داعية مقالة، ورئيس نحلة، وأنه يريد الاحتجاج على أرباب النحل، وزعماء الملل، وأنه لا بدَّ له من مقارعة الأبطال، ومن الخطب الطوال. . رام أبو حذيفة إسقاط الرءاء من كلامه، واخراجها من حروف منطقته. .»

ويشيد صفوان الأنصاري أيضاً - وهو أحد شعراء المعتزلة - ببلاغة واصل وأتباعه، وقدرتهم على الجدل ومقارعة رؤساء النحل، إذ يقول^(٤٥):

لَهُ خَلْفَ شَعْبِ الصِّينِ فِي كُلِّ ثَغْرَةٍ
إِلَى سَوْسِهَا الْأَقْصَى وَخَلْفَ الْبَرَابِرِ
رِجَالُ دَعَاةٍ لَا يُفْلُ عَزِيمُهُمْ
تَهْكُمُ جَبَّارٌ وَلَا كِيدُ مَآكِرِ
وَأَوْتَادُ أَرْضِ اللَّهِ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ
وَمَوْضِعُ فِتْيَاهَا وَعِلْمُ التَّشَاجِرِ
وَمَا كَانَ سَحْبَانُ يَشْقُ غِبَارَهُمْ
وَلَا الشَّدَقُ مِنْ حَيِّ هَلَالِ بْنِ عَامِرٍ

* * *

لقد أتاحت هذه القدرة البلاغية العالية لواصل بن عطاء أن يكون خطيباً مفوهاً، وجدلاً لسنّاً، ومناظراً بارعاً، يعرف كيف يذلل سبل القول لاقامة حجته، ويقيم الدليل الواضح لإفحام خصمه^(٤٦).

ولعل خير ما يصوّر تلك المقدرة البيانية التي كان يمتلكها واصل بن عطاء، وتمكنه في الجدل والمحاورة مناظرته المشهورة لعمر بن عبيد في مجلس الحسن البصري في مرتكب الكبيرة، إذ كان عمرو بن عبيد يذهب إلى ما يراه أستاذه الحسن من أن مرتكب الكبيرة مؤمن فاسق، وقد جمع الحسن في مجلسه بين تلميذه عمرو بن عبيد وواصل بن عطاء لينظره فيما أظهر من القول بالمنزلة بين المنزلين...

وقد أوجز الشريف المرتضى في أماليه تلك المناظرة البديعة، وهي تجري على هذه الصورة:

«... وجلس واصل في الحلقة، وسئل أن يكلم عمرأ فقال واصل لعمر بن عبيد: قلت إن من أتى كبيرة من أهل الصلاة استحق اسم النفاق؟ فقال عمرو: لقول الله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ يَرْمُونَ الْمُحْصَنَاتِ ثُمَّ لَمْ يَأْتُوا بِأَرْبَعَةِ شُهَدَاءَ فَاجْلَدُوهُمْ ثَمَانِينَ جَلْدَةً

ولا تقبلوا لهم شهادة أبداً وأولئك هم الفاسقون ﴿٤٧﴾ ثم قال في موضع آخر: ﴿إن المنافقين هم الفاسقون﴾، فكان كل فاسق منافقاً إذ كانت ألف ولام والمعرفة موجودتين في الفاسق، فقال له واصل: أليس قد وجدت الله تعالى يقول: ﴿ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون﴾، وأجمع أهل العلم على أن صاحب الكبيرة يستحق اسم الظالم، كما يستحق اسم فاسق، فألا كُفرت صاحب الكبيرة من أهل الصلاة بقول الله تعالى: ﴿والكافرون هم الظالمون﴾، فعرف بألف ولام التعريف اللتين في قوله: ﴿ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الظالمون﴾، كما قال في القاذف: ﴿وأولئك هم الفاسقون﴾، فسميته منافقاً لقوله تعالى: ﴿إن المنافقين هم الفاسقون﴾! فأمسك عمرو... (٤٧).

* * *

وهكذا نرى أن واصل بن عطاء قد حاور خصمه حواراً دقيقاً، وتمكن من إفحامه، وإقامة الحجة عليه، مستخدماً في ذلك بعض آيات الكتاب المبين، معزراً ذلك بقياس منطقي محكم ودقيق، فأقنع خصمه عمرو بن عبيد، واعتزل مذهب أستاذه الحسن البصري في هذا الباب وأخذ برأي واصل في القول بمرتكب الكبيرة..

* * *

مما تقدم يتضح لنا أن هذه المناظرات الدينية التي بلغت أوج تطورها على أيدي رؤساء النحل والمذاهب الكلامية في أواخر العصر الأموي، ترسم لنا صورة دقيقة وواضحة لما بلغته الخطابة العربية من رقي وتطور وازدهار، إذ غدت الوسيلة المثلى في التعبير عن أصداء الفكر، ومسارب الشعور، وهي تعكس لنا أيضاً ما بلغه النثر الفني بصورة عامة في هذا العصر من تطور ونضج وازدهار، لما كان يحويه في ثناياه من أفانين القول، وأصول التعبير، ولما كان يشتمله في ثناياه من قواعد الجمال.. فكان ذلك كله تمهيداً لوضع أسس البلاغة العربية، وأصولها، ورسم قواعدها.

المصادر والمراجع :

— إحياء علوم الدين - أبو حامد الغزالي (ت ٥٠٥) مطبعة الاستقامة - القاهرة (ب) -
(ت).

- أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودور القلائد) - للشريف المرتضى (علي بن الحسين الموسوي ت ٤٣٦هـ) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: دار الكتاب العربي. بيروت ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م (الطبعة الثانية).
- البيان والتبيين - الجاحظ (ت ٢٥٥هـ). تحقيق: عبدالسلام هارون. الناشر: مكتبة الخانجي. مصر. ١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م (الطبعة الرابعة).
- تاريخ الأدب العربي - كارل بروكلمان. ترجمة الدكتور عبدالحليم النجار. طبعة دار المعارف بمصر (الطبعة الثالثة) ١٩٧٤.
- حلية الأولياء وطبقات الأصفياء - أبو نعيم أحمد بن عبدالله الأصبهاني (ت ٤٣٠هـ). الناشر: دار الكتاب العربي - بيروت ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م (الطبعة الثانية).
- الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية القرن الثاني الهجري - الدكتور أحمد كمال زكي، دار المعارف بمصر ١٩٧١.
- الخطابة العربية في عصرها الذهبي - الدكتور إحسان النص. دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
- مسرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون - جمال الدين بن نباتة المصري (ت ٧٦٨هـ) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مطبعة المدني القاهرة ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م الناشر دار الفكر العربي.
- العصر الإسلامي - الدكتور شوقي ضيف. دار المعارف بمصر ١٩٧٤ (الطبعة السادسة).
- عيون الأخبار - أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، مطبعة دار الكتب مصر ١٩٢٨م.
- فجر الإسلام - أحمد أمين. الناشر: دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٦٩ (الطبعة العاشرة).
- القصص والمذكرون - أبو الفرج عبدالرحمن بن علي المعروف بابن الجوزي. تحقيق: د. مالرين سوارتز المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٧١. (دار المشرق).

- قوت القلوب - أبو طالب المكي . المطبعة المصرية ١٣٥١ هـ / ١٩٣٢ م (الطبعة الأولى).
- الكامل في اللغة والأدب - أبو العباس محمد بن يزيد المبرد . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار النهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة .
- الموضوعات في الآثار والأخبار - هاشم الحسيني ، دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٧٣ (الطبعة الأولى).

الهوامش

- (١) ينظر البيان والتبيين ١ / ٣٦٣ - ٣٦٤ ، ٣٦٧ - ٣٦٩ ومواضع أخرى . . حيث أورد الجاحظ ثبناً بأسماء القصص والنسك والزهاد من أهل البيان ، وذكر طرفاً من مواعظهم ، وثنقاً من قصصهم في الوعظ والتذكير .
- (٢) ينظر البيان والتبيين ٣ / ٢٧٣ .
- (٣) المصدر نفسه ١ / ١٠٠ - ١٠١ .
- (٤) المصدر نفسه ١ / ٣١٧ .
- (٥) البيان والتبيين ١ / ٣٣٩ .
- (٦) تاريخ الأدب العربي ١ / ٢٦٢ .
- (٧) عيون الأخبار ٢ / ٣٤١ - ٣٤٢ .
- (٨) المصدر نفسه ٢ / ٣٤٢ .
- (٩) البيان والتبيين ٢ / ١١٣ - ١١٤ .
- (*) هو واصل بن عطاء الغزال ، أبو حذيفة . ولد سنة ٨٠ هـ وتوفي سنة ١٣١ هـ .
- (١٠) العصر الإسلامي ص ٤٣٧ - ٤٣٨ .
- (١١) نوادر المخطوطات ص ١٣٤ .
- (١٢) المصدر نفسه ص ١٣٤ - ١٣٥ .
- (١٣) العصر الإسلامي ص ٤٣٩ .
- (١٤) البيان والتبيين ١ / ٣٥٤ .
- (١٥) ينظر هذا الخبر برواية عيسى بن عمر في : أمالي المرتضى ١ / ١٥٥ .
- (١٦) أمالي المرتضى ١ / ١٥٣ .
- (١٧) البيان والتبيين ٣ / ١٣٢ - ١٣٣ .
- (١٨) الحياة الأدبية في البصرة ص ٢١٤ .
- (١٩) حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ٢ / ١٤٠ .

- (٢٠) أمالي المرتضى ١ / ١٥٩ ، وينظر أيضا: عيون الأخبار ٢ / ٣٤٣ .
- (٢١) فجر الإسلام - أحمد أمين ص ١٥٩ .
- (٢٢) ينظر القصاص والمذكرون - ابن الجوزي ص ٢٢ - ٢٣ .
- (٢٣) ينظر في ذلك : إحياء علوم الدين ١ / ٣٤ ، قوت القلوب ، للمكي ١ / ١٠٢ .
- (٢٤) ينظر في الأدب الجاهلي - د . طه حسين ص ١٤٨ ومواضع أخرى .
- (٢٥) الموضوعات في الآثار والأخبار - هاشم معروف الحسيني ص ١٥٨ .
- (٢٦) فجر الإسلام ص ١٥٩ .
- (٢٧) ينظر : البيان والتبيين ١ / ٣٦٣ .
- (٢٨) القصاص والمذكرون ص ٩ - ١٠ .
- (٢٩) قوت القلوب ٢ / ٢٩ .
- (٣٠) طبقات ابن سعد ج ٧ ق ١ ص ٢٨ .
- (٣١) البيان والتبيين ١ / ٣٦٧ .
- (٣٢) البيان والتبيين ١ / ١١٩ .
- (٣٣) المصدر نفسه ١ / ٣٦٩ .
- (*) المورياتي : نسبة إلى موريان إحدى قرى الأحواز . وهو سليمان بن مخلد وكان وزيراً للمنصور بعد خالد البرمكي .
- (٣٤) المصدر نفسه ٣ / ١٤٩ .
- (٣٥) المصدر نفسه ١ / ٢٠٤ .
- (٣٦) المصدر نفسه ١ / ٢٦٢ .
- (٣٧) البيان والتبيين ١ / ٣٠٨ .
- (٣٨) المصدر نفسه ١ / ٣٠٦ .
- (٣٩) المصدر نفسه ١ / ٣٦٨ - ٣٦٩ .
- (٤٠) أمالي المرتضى ١ / ١٥٤ - ١٥٥ .
- (٤١) الخطابة العربية في عصرها الذهبي ص ٢١٢ .
- (٤٢) ينظر مسرح العميون ص ٢٩٠ .
- (٤٣) مسرح العميون ص ٢٩٠ - ٢٩١ .
- (٤٤) البيان والتبيين ١ / ١٤ وما بعدها .
- (٤٥) البيان والتبيين ١ / ٢٥ - ٢٦ .
- (٤٦) ينظر محاورة واصل مع الخوارج وإفلاته ببراعة منهم الكامل في اللغة ٣ / ١٦٤ .
- (٤٧) أمالي المرتضى ١ / ١٦٥ - ١٦٦ .



سليمان الخليلي

في قصصه القصيرة

بمّلم : د. كمال نشأت

يرى الناقد المتبع لقصص سليمان الخليلي عالماً يمج بين الواقعية والشاعرية، وفي بعض الأحيان تلون السريالية أجواءه، وهو قصاص يحب للحياة، يقف أمامها، متابعا سيرها، فإذا التقطت عينه حدثاً، أو شخصية تلفت النظر، تناولها بأنامل ورعة كما يقول الانجليز.

كتب القصة التقليدية ذات التصاعد الحداثي حتى وصولها إلى لحظة التنوير، وكتب قصص التجريب، من هنا كان عالمه الفني شديد التباين، متنوع الفروع، وإن كان الجذع واحداً.

معدن إنساني

من أكبر خصائصه الفنية طريقة رسمه لشخصياته، فالشخصية في قصته القصيرة تؤكد وجودها عبر أفعالها وسلوكها، فهو لا يقدم الشخصية مثلاً يقدم «الكارت بوستال» منظراً طبيعياً، دعاية لزيارة سياحية ما، ولكنه يرى أن الشخصية (فعل)، إنها تحرك في الزمان والمكان، ونوعية الفعل تحدد التكوين النفسي لها، فالقصاص الموهوب لا يلجأ إلى جمل يلصقها بشخصية البطل لتصف أبعاده النفسية



من الخارج، ولكنه يترك سلوكية البطل الخاصة تحدد صفاته، وخصائصه النفسية، فالتعامل الحركي مع الآخرين، والتجاوب السلوكي مع الأحداث، وردود الفعل الناجمة عنهما إضاءة كاشفة لخبئة الإنسان، وهذه الإضاءة تبين النزعة الإنسانية المركوزة في بعض شخصيات سليمان الخليلي إسقاطا منه عليها، والمواقف الخاصة هي التي تظهرها، فالصبية الذين يجتمعون بعد العشاء إلى جوار مقبرة في قصة (هدامة) يحكون عما تمليه عليهم (شقاوتهم) من عبث يدفعهم إلى الضحك، حينما يتحلقون لاسترجاع مغامراتهم البريئة. . إنهم يتفقون على استفزاز صديقهم عيسى عن طريق الرهان إن كان يستطيع أن يعبر المقبرة في الليل الحالك، وعيسى قد اشتهر بالمعابثة، وبالمغامرات المضحكة، والقلب الجسور الذي لا يخاف. . تقبل الرهان، واخترق قبور الموتى (كان الظلام ينبع من كل شيء. . حتى كأنه امتزج برائحة الأجساد من حوله لما تسرب عبر التراب إليها وشل المطر، بعد مروره بالكلبة الجريحة كان قد أوشك على قطع أكثر من نصف المسافة، وقتها نشط تساقط المطر بشكل

ملحوظ، لكنه لم يلبث أن توقف فجأة، ثم عاود السقوط من جديد، كانت ملابسه قد تشربت بالمياه، وأحس بالبرد يتغلغل في داخله، وصوت أنين لم يتأكد من مصدره. . فخف رجله، واستمر في سماع الأنين الذي حدد مكانه في الحجرة التي تقع في نهاية طريقه. . نما إلى سمعه صوت طفل ما بدا ليغيب في الصمت. . ضربه شيء ملفوف بخرقه سوداء، وسقط عند قدميه. . تحسس مكان الضربة من صدره وأدرك أنه دم. . وفكر. . إن عليه اقتحام هذا الحدث غير المرئي. . وفعل. . التقاه. . كانت صغيرة يهزها الهلع، وآلام الولادة، انفرجت شفتاها عن فم تعثر فيه ابتلاع الريق، وبانت عينان انسكب الخوف فيهما بلا حساب أو حذر. خلع (بشته) من على رأسه، ووضعه على كتفها. . وشيئا فشيئا أغمضت عينيها. .).

هنا نرى براعة القصاص الذي قدم الشخصية من خلال (الفعل) لا من خلال (الوصف)، فإذا بالمصادفة (وهي اكتشافه فتاة مسكينة تلد داخل المقبرة لأنها حملت سفاحا وإن كان القصاص الموهوب قد ترك لنا استنتاج ذلك)، تكشف معدنه الانساني الأصيل، فقد خلع (بشته)، ووضعه على كتفي الفتاة المسكينة، بينما البرد والمطر المتساقط قد نالا منه، وهو يجري وسط المقابر، والالتفاتة الانسانية هنا تصدر فجأة من شخصية يستقطبها المزاج، وروح العبث والشيطنة، وهكذا يبين لنا القصاص الموهوب تداخل المكونات النفسية، وأن ما قد يرى متناقضا في السلوك الفردي، يخفي مشاعر خفية، صادقة، تعلن عن نفسها عند اللزوم.

الانسان والطبيعة

إن سليمان الخليلي يتجاوز الشوك، ولا يرى إلا الورود غالبا، وإن كان في كثير من قصصه يأخذ موقف المحايد تجاه الأحداث، وهو يحب أبطاله على اختلاف مستوياتهم وأنماطهم لأنه محب للحياة وللإنسان.

ف (بو براك) في قصة (ياكلون على سفرة ساخنة) غط من الناس العاديين، زوج وأب لا بأس به في مقاييس الناس الطيبين، فهو مواظب على الصلاة، خاصة صلاة الجمعة، لا يراه جيرانه إلا في المناسبات، يضيق بأي غريب يعيش تحت سقف

بيته، ولكنه تقبل وجود (بيرثا) الخادمة الهندية، ويمرور الوقت تستلفت الخادمة نظره، وهنا نرى براعة سليمان الخليلي الذي برّر ما سيقع بعد من لقاء حميم بين (بو براك) وهذه الهندية حين يجمعهما فراش واحد!

إن عوامل الجذب الجنسي متوافرة، نسجها القصاص الموهوب ببراعة دون افتعال، وهي كلها مقدمات تسلم إلى نتيجة واحدة هي هذا اللقاء الحميم والفاجع لأن ابنة (بو براك) قد رأت أباهما والخادمة متلبسين بالجرم المشهود! تابع معي هذا التحول في مشاعر (بو براك)، وكيف ابتدأ يحس بوجود الأنثى الغريبة المشتهاة في بيته، وأسباب هذا التحول ثم ارتباط كل هذه الأحاسيس الجنسية بشهر أيلول (حين تضرجت أوراق الرمانة بألوان نارية) و (كأن الشجرة رهبت لحظات التعري في حضرة الشتاء...) و (لكنها انطوت على سر في ركنها القضي...)

انظر كيف كانت مقدمة الاهتمام بـ (برثا)، هذه الافتتاحية التي تهيب الجو لمشاعر الاشتها، وتعمن في التعابير الدالة على تفتح الطبيعة حين تضرجت أوراق الرمانة (بألوان نارية)، وانظر إلى (لحظات التعري)، ثم (انطواء الشجرة) «على سر ركنها القضي...»، تأمل المشهد كله الذي يربط بين يقظة الحياة في الطبيعة، ويقظة مشاعر الاشتها في نفس (بو براك)، ومدى استجابة الأنثى في الخادمة الهندية حين رأت مظاهر الاعجاب والاشتها في عيني رب البيت، إليك المشهد كله الذي وحد بين الطبيعة والإنسان، وأعجب معي ببراعة هذا القصاص الفنان الذي قدم المبررات النفسية، والجمالية، والبيولوجية التي يشارك الإنسان فيها الطبيعة بالفطرة المركوزة الدائبة أبداً للحفاظ على النوع، وتأمل كيف قدّم إلينا الصفات الشخصية الجديدة التي اكتسبتها (بيرثا) الهندية خلال إقامتها سنة كاملة في بيت (بو براك) الذي تابع تحولات هذه الفتاة منذ أن كانت برعما يكبر تحت عينيه، حتى أصبح ثمرة اشتهاى قطفها:

(كان أيلول على وشك الخروج من الأبواب، حين تضرجت أوراق الرمانة بألوان نارية، وكأن الشجرة رهبت لحظات التعري في حضرة الشتاء، لكنها انطوت على سر ركنها القضي... لم يقتصر الشعور تجاه (بيرثا) على مجرد الاعجاب، إذ توجه

إلى معالم أصبحت مستقلة وملموسة، كالنظافة، واللغة، التي تعلمتها، والروح الرياضية التي طرأت عليها، بالإضافة إلى نوع من البساطة زواج سحتها، فاكسبت عنه ملامح جميلة، وباستحواذ هذه الأشياء على نفسه وجد السيد محسن في هذه المرأة شيئاً لم يكن في حوزتها من قبل، لهذا السبب وحده لم يقلق بوبراك بصدد مشاعره لزوجته، بينما كان يفكر على طريقته الخاصة بوضع اليد التي سبق وصفها..). أما (بيرثا) فقد أحست بفطرة الأنوثة الصاحية فيها أن هناك شيئاً ما مازال مجهولاً لا بد أن يحدث («فليكن».. (سيحدث شيء ما) .. هي لا تعرفه ولا تستطيع أن تمنعه.. لكن انشغالها المتواصل جعله يتسرب دون أن تشعر به، وعندما استيقظت فيها المرأة وسط السعادة من جديد، راحت تبحث عن مداها في عيني الإعجاب الموجه إليها من قبل رب البيت..).

وتنتهي القصة حين تسأل الأم التي لاحظت أن ابنتها تخفي سرا فقالت لها: علميني عيوني.. فاطمأنت الطفلة، وإذا بها تقول لأمها: (أمس شفت أبي مع الهندية، مثل يوم أشوفك مع سايقنا..).

هنا تحقق الحياد الواجب.. فالقصص يقف من الحياة موقف الراصد المستبطن، وهو يترك لك حرية الحكم، فهو فنان لا خطيب مسجد ولا رجل دين، ولذلك انتفت التعليقات والأحكام الأخلاقية التي كنت تراها بكثرة في قصص الرواد الاصلاحية، إن سليمان الخليلي قد ترك النهاية مفتوحة وإن كانت تشي باعتراف متعاطف في خجل بالضعف البشري، وهذا التعاطف ينبىء عن نفسه منذ ربط بين يقظة الأحاسيس في نفس (بوبراك) وبين طلوع البراعم الحمراء في الشجرة، ومثلما ربط في قصة (الداخل والخارج) بين تبدل الجو، وثوران العاصفة، وبين ثوران عاصفة نفسية في قلب البطلة، وكأنه يريد أن يقول إن الإنسان جزء من هذا الكون، يخضع لنفس القوانين المسيطرة على كل مظاهر الحياة.

تعتيم متعمد

على أنك بمتابعتك لقصص سليمان الخليلي، تراه بعد وضوحه قد تنكب

طريقه، وابتدأ الدخول في جو سريالي خفيف، ترى ذلك في السطور التالية المقتطفة من قصة (فصول عمياء):

(كان الإنسان زجاجة، تشف عن واءات الطفل وكركرته ولمسات الفطرة بين يديه، إن أصوات حروف العرب قد هجرت حريتها الأولى، والتحمت بهزيج الكلمات المتناغم - فيما يفضي الهزيج إلى النفس وسط هالات الصدى، اللامسة لصورة النبض، المتغلغلة في اللحم البشري، المرتلة على الحنجرة، لينفجر عنها التوحد الزاخر بين القلب وكونه المقيد بحبل من حرفه السري. من جذور هذا الضوء الصوفي، أزرع على لوحتي معنى غرائزي المؤلفة على إيقاع من الجرسية العذراء، بكلمات التخيل عن الذات لوهلة، واستعادتها موشولة بالعناق الأبدى لوهلة أخرى، و (إليك) أقدمها كالتفاة فرس جامع، مشبوبة عشق للسفر، حتى لكان الحروف من فرط وثوبها بأنق المعنى، توشف أن تتهاوى بلهب ماهيته). إن ما يريد القصاص الإفصاح عنه قد ناله تعميم متعمد، ربما كان احساسا غائلا فأراد أن يعبر عنه بأسلوب غائم، على أن اتجاه الخلفي العام، هو - كما سبق أن أشرت - اتجاه يقوم على حب الحياة وحب البشر، والأدب المتميز باتجاه إنساني أصيل، دليل على أصالة صاحبه، وهو أدب صحي يعين الناس على فهم أنفسهم وفهم الحياة والأحياء، فضلا عما يبثه فيهم من ثقة، وأمل، وسعادة، من هنا كان تشيكوف وجوركي ونجيب محفوظ كتابا كبارا، وكان (كافكا) وأمثاله في وهدة أدبهم العصابي المريض، إذ لا يستوي الأدب الصحي السليم، وأدب مرضى المستشفيات العقلية، والفروق الحاسمة بين الأديين واضحة لكل قاريء من المثقفين الناضجين.

ومن الملاحظ أن ظاهرة الاهتمام بـ (الشكل) استقطبت اهتمام أدباء الخليج، فقصاص يقطع القصة مثلما هي في السيناريو، وآخر يعتمد تداخل الأزمنة الخ . . إلى الحد أن أصبحت محاولات التجريب متكئة على محاولات المهارة والحرفية، إذ أنها كلها تتطلع إلى اظهار المقدرة في الابتداع، وإن ظل شكلا خاليا من مضمون ناضج، أما هيمنة روح الشعر على القصة الخليجية فتؤكد تأثرا مشاعا، وهي امتداد لروح الشعر العربي فن العرب الأول، وإذا كان سليمان الخليلي يملك روح الشعر لأنه

شاعر له ديوان شعر موزون، فإن قصته (في الداخل والخارج) التي ذكر فيها قصيدة موزونة له، تعتبر من المحاولات التي لم يكتب لها نجاح، ويرجع ذلك إلى أن تداخل السرد مهما كان لونه واشتباكه بقصيدة موزونة يحدث بليلة ذوقية ونفسية، إذ أن عملية الخلط بين أسلوبين من التعبير استقرا كجنسين أدبيين مختلفين (قصيدة) و (قصة) عملية تركيبية مفتعلة وغير متجانسة، فهي لا تشبه تركيب الأوكسجين والايديوجين اللذين يكونان الماء بامتزاجهما الخلاق، فمزجك القصيدة الموزونة بالقصة يشبه مزجك الحليب بالملوخية، من هنا كان شذوذ قصة (في الداخل والخارج) وغرابة تكوينها الذي يصدم ذوق المتلقي، على عكس قصة (حديقة الأسماك - مجلة البيان عدد فبراير ١٩٨٨) التي مزج فيها بين فقرات من رسالة جندي أرسلها إلى أمه من ميدان القتال وبين رد فعل الأم الفكري والعاطفي لقاء كل فقرة من هذه الفقرات. . . تقرأها. . . فيكون التعليق من الأم الحزينة: («أمي الحبيبة، عندما عبرنا الماء، أحسست أنني أكثر قربا مما كنت. . .»

— أنت عجيب يا حبيبي، عندما كنت في الماء، كنت تنبض إلى جوار نبضي، كانت رفساتك وميولي كالإيقاع المضفور على أنفاسي، عندما كنت في كنت أنا الماء، ولما عبرته وخرجت أصبحت أكثر قرباً مني. . .)، وتمضي القصة في هذا الشكل، فقرة من الرسالة، ورد فعلها العاطفي من قبل الأم، حتى تصل إلى النهاية التنويرية: («عزيزتي ماما. . . بعد أسبوعين ان شاء الله أو ثلاثة على الأكثر، ونكون في ضيافتكم. . .»)

— وهذا أعجب ما فيك.

فقد قمت اليوم بالتوقيع على استلام رسالتك، فيها وقعت بالأمس على استلام جثمانك ملفوفا بالعلم. . .»

ذكريات دافئة

وإلى جانب هذه البراعة في التكنيك، وفي رسم الشخصيات وفي إدارة الحوار، وفي الاتجاه الإنساني العام، ترى خفة الظل، وروح الفكاهة، التي تذكرك بالجاحظ

والمأزني ويحیی حقی ، فهو فی تصویره لذكریات الصبا لا ینسى بعض ألعابها ، ومتعها المبهجة ، یعیدها دون أن ینسى مشاعرھا المصاحبة ، حتی الاحساس بلذة البرودة التي یسببھا العرق حین ییخره الهواء الذي یرتطم بالأجساد وهم یرکضون رافعی الدشادیش فی أيام الصیف الحارة :

(ولکن لیس هناك ما یعادل فی تأثيره على معنویاتهم ولمدة طويلة . . ولأن واحدھم یجند كل طاقاته الجسمانية والروحیة ، اللب الحی أيام الصیف . . وخصوصاً أوقات الظلام الدامس جداً . . حینما ینطلقون من البراحة ، وعبر الطریق التي تؤدي إلى یسار المقبرة ، حیث تبدأ فی الاتساع شیئاً فشیئاً نحو الشمال ، وتصبح أطول مدى ، وهم رافعون ثیابھم إلى صدورھم ، منطلقون بعریھم فی سباق طائش ، ملتذون بالعرق الذي یترد بالهواء . . كأن لامعنی لثیابھم وعدمھا فی مثل هذا الظلام . . تاركین لأعضائھم التناسلیة الحركة فی كل الاتجاهات بلا ضابط . .)

وهو حین یرجع إلى الوراء لیصف الكویت القدیمة ، تحس بدفء الذكریات ، والوصف الذي یحمل الحب ، وأنت ترى ذلك عند نجیب محفوظ ، فقد قدم (روح) الحی الشعبي عبر وصف مشاهد الحارة القاهریة العابقة بروائح التاریخ ، من هنا كانت القولة التي تقول إذا كانت لندن عند تشارلز دكنز ، وموسكو عند تولستوی ، وروما عند البرتو مورافیا ، والجنوب الأمريكي عند فوكنر - فالقاهرة عند نجیب محفوظ .

ولما كان (المكان) یستقطب اهتمام بعض الأدباء فی مجالی القصة والروایة ، فإن كثرة من أدباء الكویت قد التفتوا إلیه تحت تأثير النقلة الكبیره بین عھدی ماقبل النفط وبعد النفط ، وھا هو الخلیفی یتذكر . . ویرسم ، واقعا ممتزجا بشاعریة رھیفه ، دون أن ینسى روحه الفكاهیة .

(یترك الربیع فی بداية الخمسینات - حین لم تكن لشوارع قد بنیت بعد - مسالك النقرة شبیهة بسبائك الذهب بعد أن یجف المطر ، وھی التي لا تتلوی بین البیوت القلیلة والمتناثرة برھة حتی تنطلق فی مساحات شاسعة وترتمی تحت آفاق بعیدة . لقد احتضنت هذه المسالك أقدام الصغار ، وتلقفتھا فی كل خطوة ، بینما

أبليتھا تلك دوسا، وركضا فما كانت لتبلى بسهولة، وظل حشيشها أخضر، ونوارھا شذريا كزرقة أبواب وشبابيك بعض بيوتھا الشديدة البياض المجصصة ذات الازارات الإسمتية.

تشكل السبعة أو الثمانية بيوت القوام الأساسي لهذه الحارة . . يسكن البيت القصي الذي يقع على شمال الشارع الرئيسي منها رجل قميء، يدفن وجهه في لحيته عظيمة شهباء . . نادر اللقاء بجيرانه، ومع ذلك يعد من رؤوس الحارة، والمتحدث اللجوج في ندوة ليلة الأسس، يواليه في نفس الجانب بيت آخر لشخصية ظريفة، نصف متحضرة . . في بيته نساء وغنم، وله تيس مشهور منه نسلت معظم أغنام الحارة . .). وتطرد مثل هذه الشاعرية في الوصف، ونعرف سرھا حين نعلم أنه شاعر، يكتب الشعر الموزون، وأن له ديوانا مطبوعا - كما سبق أن أشرنا - ولكنك في بعض الأحيان ترى أسلوبه وقد انغلقت أبوابه فتقف على العتبة دون أن تستطيع الدخول.

السريالية في الخليج

ويتابع أسلوبه السردی، عبر جل مركزة، ووصف مكثف متلاحق، فتتداخل الأشياء، فكأنك تركب قطارا في صباح ضبابي، تنظر من نافذته لترى ولا ترى . . فثمة حقول غائمة، وبيوت يظهر بعضها . . تختفي لتظهر بيوت أطرها الضباب، ترى شجراً كأنه الجنيات، أو حوريات مسحورة، وترى بعد ذلك أعمدة التليفون . . عمالقة تركض متتالية . . وهكذا يجمع المشهد المرئي عناصر كثيرة مختلفة تتوالى بسهولة في هذا الجو الضبابي الذي يبين ولا يبين، فتحس أنك في مدينة غريبة، تراه لأول مرة، وبينما تراه متحدثا على لسان بطلة هي (نورية) في تعبير فيه طرافة، وفيه عناصر من البيئة المحلية :

(نورية، زوجتي، وحبيتي أيضا، وخيمتي المنصوبة في العراء، والمثبتة بجميع الأوتاد من التقاليد والأعراف والمباركة من الجميع، والتي صفرت خلفها جميع السيارات عبر كل الشوارع . . لكننا سجادة في داخلها ستظل سرا مخفورا ليس لعين أن تضع عليه قدما ولا حتى عيني تلك طبيعة الأشياء . . هكذا أكد لنفسه)، تراه في قصة (زواج) يجري على لسان بطلھا تحليلا نفسيا لمشاعره، تتداخل فيه الأفكار

والمعاني والتصورات، وتزاحم فيه الجمل المجازية، فتخرج بعد القراءة، مشوش الاحساس والتفكير، للغموض الذي ران على القصة، إذ أن أسلوب العرض قد جسم المشاعر مركزة مكثفة فاقدة للمنطق، تتوالى في سرعة لاهثة، والنتيجة أنك تحس (بجو) المشاعر، لا (بالمشاعر) نفسها، فالكاتب قد وضعك في سياق شعوري غامض غموض المشاعر التي يعبر عنها. هنا يكون الاقتراب من السريالية التي لم تظهر بكثافة في أدب قصصي عربي قدر ظهورها في قصص دول الخليج. والسريالية - على المستوى العالمي - لم تتحقق إلا بعد كتابات اعتمدت الواقع. ولزمن طويل كاف للتطور، وهي لم تنشأ - كما هو معروف - كاتجاه يقصد إليه، إلا بعد أن اكتشف فرويد وجود العقل الباطن. من هنا تثير غرابة هذا الوضع الخليجي سؤالاً: كيف قفزت القصة الخليجية إلى السريالية، والقصة الخليجية لم تمر بالمراحل التي مرت بها القصة العالمية؟ إن عمرها كجنس أدبي قصير، بل إن عمرها في الأدب العربي الحديث قصير كذلك؟ فكيف تنتهي إلى السريالية كشكل قصصي وهي وليدة حديثة لم تمر بتجارب تساعد على وصولها إلى السريالية من خلال خبرات وتجارب تحتاج إلى زمن بحيث يكون الوصول إليها صحيحاً، وطبيعياً، ونتيجة لنضج ابداعي عاش عمره اللازم.

هل القصة السريالية في البحرين بالذات كان سبب وجودها الموجه السريالية الأدونيسية؟ هذا سؤال يوجه إلى المهتمين بأدب الخليج وبالقصة الخليجية خاصة؟ ويؤكد استفسارنا علمنا أن الانتقالاً من مجتمع ما قبل النفط إلى مجتمع ما بعد النفط مليء بقضايا معيشية تتطلب حساً واقعياً في معالجة الحياة الجديدة وهو بدوره يتطلب للترجمة عنه أسلوباً واقعياً، فهل الأدب القصصي الواقعي قد استوفى أغراضه وأشبع احتياجات الناس وأخذ وقته الكافي حتى تقفز القصة إلى السريالية كما نراها ظاهرة تلفت النظر في أدب البحرين مثلاً؟

وبعبارة أخرى مختصرة هل الأدب القصصي الخليجي الذي اتخذ السريالية اتجاهها، أدب نابع من بيئته أم هو اتجاه مستورد يقوم على التقليد؟

يؤكد الرأي الثاني أنه عند دراسته لم يخرج عن مجازات متداخلة أدت إلى غموض مظلم، بحيث ظلت إنشاء بلاغياً هدفه الانفلات المتعمد من الوضوح

القائم على المنطق، والسرالية في مفهومها العلمي الصحيح ترجمة عن المخزون في اللاوعي عن طريق الكتابة الآلية التي تحدث عنها منظرها وفيلسوفها «أندريه بریتون» و فرق كبير بين كتابة تعتمد الغموض عبر مجازات تتداخل حتى لا تفصح عن شيء، إذ أنها أصلاً كتابة مفتعلة، متعمدة، مكتفية بذاتها، وبين تدفق حر ينشال من اللاوعي هو الذي يخلق النص السريالي الأصيل.

فاكهة الثري

ويؤكد ما نذهب إليه علمنا كلنا - أدباء ومتلقين - أنها افراز لا يمكن أن يكون صادقا، فليست هناك أمة في تاريخ الأمم مرت بما تمر به الأمة العربية اليوم من تشردم، ولا مبالاة، وحروب، وأحقاد، وفقر، وأمية، ويكفي أن أقول و (اسرائيل) التي تهدد الوجود العربي ومستقبل كل العرب بمساندة أمريكية. . . يكفي أن تكون مصر أم العرب في أزمة جعلت الحياة جحيماً حتى سكن الناس المقابر، وهاجر شبابها من خريجي الجامعة يغسلون الصحون في مدن أوروبا. . . وأن تهد بيروت ويعيش فيها اللبنانيون كالجرذان في مخايء الأنقاض التي كانت بيوتاً، وأن تقتل «اسرائيل» كل يوم الشباب الفلسطيني الثائر، وتكسر عظامه، وتقتلعه، وتنفيه خارج وطنه، يكفي أن نسمع عن المجاعات في السودان. . . وعن السجون التي يرمى فيها الشرفاء، وعن ضياع الإنسان العربي. . . أقول هل هذه الأرضية تفرز أدبا سريالياً؟

إن السريالية اتجه سببه البطر، والاكتفاء، والشبع، والرغبة في الاتيان بالبدعة، بعد أن ضاق الأدباء بالأدب الواقعي، والطبيعي، والرمزي. . . الخ. . . إنها فاكهة الثري الذي أصابه الملل من وفرة المآكل التي تزدهم على مائدته. . . فهل نحن صادقون حينما نلجأ إلى هذا اللون التعبيري الهارب من لغة البشر إلى هلوسات المجانين في الوقت الذي يجب أن يكون أدبنا فيه مرادفاً - على الأقل - لبلاغة الحجارة الفلسطينية؟

أهو انقسام الشخصية بين واقع كربه نعيشه وتعبير بعيد عما نعيشه؟

هذا هو السؤال.

رحلة الإنسان

مع اللغة

بمّثل
عبد المجيد شكري

اللغة وسيلة الاتصال الرئيسية بين البشر، بها نتعلم ونعلم ونتبادل الخبرات، وبها نشبع حاجة أساسية من حاجاتنا هي (الاجتماعية) بمعنى العيش في جماعة وما يتبع ذلك من تحقيق الاتصال بين أفراد تلك الجماعة «ويطلق عالم الانثروبولوجيا . . برونسلاف كاسبر مالفينوفسكي على هذا النوع من الحديث الاجتماعي «المشاركة المنطوقة» Patie communication، والهدف الأول من الكلام والحديث هو إشباع الحاجة إلى مخالطة الآخرين، ولهذا فنحن حين نتحدث عن اللغة المنطوقة لا ينبغي أن ننقص من قدرها بالتحدث عنها كحقيقة ناقصة، فهي لا تقل شأنًا عن اللغة المكتوبة، إن اللغة هي أعز ما يملك الإنسان، وهي وسيلة الاتصال الأساسية، وهي عماد ذاتيتنا كأفراد وجماعات، ووسيلة لتعلم وتبادل الخبرات وتوارث الحضارة، إن اللغة تعد تعبيرًا عن شخصية الجماعة ووسيلة لتحديد ذاتيتها وفقًا لثقافتها بحيث أنه عندما يقول شخص على سبيل المثال أنا عربي أو أنا انجليزي أو أنا هندوسي، فإنه يعرف نفسه على سبيل المثال بأنه عضو في جماعة ثقافية خاصة تستخدم لغة خاصة، وهذا

النوع من تحديد الذاتية أمر هام إذ أنه يضفي أصالة على شخصية الفرد، بمعنى أنه يرسخ أقدامه داخل الجماعة التي ينتمي إليها ويوثق أواصر الروابط التي تربطه بغيره ممن ينتمون إلى نفس ثقافته، ومن هذه الزاوية تعد اللغة عامل توحيد بالغ الأهمية، ويمكن للمرء حقاً أن يقول إنه من الشروط الأساسية لقيام أي مجتمع موحد أن يتحدث كل أعضائه نفس اللغة».

من اللغة الصامتة إلى اللغة المنطوقة

وقد انتقل الإنسان عبر قرون طويلة من العواء أو اللغة الصامتة إلى ظهور اللغة أو الكلمات ذات المعنى أو الصوت الذي يحمل رموزاً، يحمل معنى، يحمل فكرة وإن كان التركيز ذاته قد وُجد مع بدايات ظهور الإنسان، فاللغة الصامتة تحمل بالضرورة رموزاً، وكانت بالضرورة لغة مبسطة للغاية تعتمد على صوتيات، فتقليد صوت الأسد أو الفهد أو الرياح أو الموج أو العصفور هو الرمز الأقرب والأصوب، إنه نفس ما يفعله الطفل، فالعصفور عنده اسمه «صَوْصُو» والكلب هو (هَوَهْو) والقط (نَوْنُو) ويقلد السيارات بصوتها وكذلك القطار والطائرة، وقد يفسر ذلك بعض التشابه القائم في الكلمات التي تطلق كأسماء على بعض المخلوقات، فالعصفور الذي يسميه الطفل «صَوْصُو» نجد كلمة «عصفور» في العربية قريبة من كلمة Swallow في الإنجليزية وكلمة Oiseau في الفرنسية فالكلمات الثلاث فيها الصغير مثلما هو الحال مع الطفل، وفي كلمة أنف التي كثيراً ما يمسك به الطفل ويسد فتحيته أو إحداها كإشارة لصدور صوت معين هو صوت أنفي نعرفه في العامية «بالخنفان» نجده في العربية الفصحى أنف، وفي الإنجليزية Nose وفي الفرنسية Ne والكلمات الثلاث فيها الصوت الأنفي المعروف، حتى الفعل العربي خَنَفَ ومعناه شَمَخَ بأنفه من الكِبَر، فيه الخنف أو الخنوف، والصوت الأنفي، ويقال خنف بأنفه عني بمعنى لواه^(١).

اللغة المنطوقة كوسيلة اتصال

إنها مجرد فكرة تقول إن الإنسان قد سمى الأشياء بجرسها، ولنا أن نتصور أيضاً كيف كان يخاطب رئيس الجماعة أفراد جماعته من أجل إصدار تعليماته أو ملاحظاته أو

دعوته لأمر من الأمور، إنه لا بد أنه كان يعتلي مكانا مرتفعا ويحيط به أفراد جماعته، إنه خطيب إذن والمكان المرتفع هو المنصة أو المنبر في عصرنا الحاضر، ولعله عندما ازداد عدد أفراد الجماعة وتباعدت الأسر والقبائل وتكونت القرى والتجمعات الكبيرة المتجاورة والمتباعدة، كان لا بد من استخدام الرسول أو المنادي الذي قد يصحبه البوق أو الطبل ويقول «يا أهل البلد يا أهل البلد . والحاضر يُعلم الغائب . .» .

ولعل من أطرف أدوار المنادي ما ذكره الرحالة الإنجليزي «إدوارد ويليم لين» في كتابه المتميز «إنجليزي يتحدث عن مصر» والذي زار مصر عام ١٨٢٥ وعاش فيها سنوات عديدة، ما ذكره عن «منادي النيل» الذي كان يطوف بأحياء القاهرة معلنا عن مقدار ارتفاع منسوب مياه النيل يوما بعد يوم إلى يوم الاحتفال بوفاء النيل، «فمن السابع والعشرين من شهر (بؤونه) أي الثالث من شهر يوليو يأخذ المنادون في إعلان زيادته في شوارع العاصمة يوميا، وهؤلاء المنادون كثيرون، يختص كل منهم بحي من أحياء القاهرة ويسمى الواحد منهم «منادي النيل» وهو يبدأ طوافه في شوارع حيه في الصباح الباكر أو بعده بقليل بصحبة غلام»^(٢) .

وماذا عن المسحر أو المسحراتي، إنه أيضا مناد يطوف شوارع القرى والمدن ومعه مصباح للإضاءة وكإشارة ضوئية أيضا ويحمل طبله صغيرة تسمى (بازة) ويعمل على إيقاظ الناس لكي يتناولوا طعام السحور.

والمؤذن هو مناد يعلن عن موعد الصلاة وقيامها «يأبها الذين آمنوا إذا نودي للصلاة من يوم الجمعة فاسعوا إلى ذكر الله» سورة الجمعة .

وماذا عن المنادين في القرى والمدن أيضا عن طفل ضل طريقه (يا ولاد الحلال . . عيل (طفل) تايه يا أولاد الحلال ويلبس جلبابا أبيض . .) ويمضي المنادي في تعديد أوصاف الطفل . . . وهناك من يعلم أهل القرية أو المدينة بموت أحدهم وموعد الجنازة وأسماء أفراد العائلة أيضا، وقد يمر المنادي راكبا حنطورا(*) وقد ينادي من خلال ميكرفون ومكبر للصوت، وماذا عن جزار يطوف بالقرية مناديا «من ده بكره . . والأطفال يرددون بقرشين . . إنه إعلام . . وإعلان فالجزار سيذبح رأس الماشية التي يطوف بها في اليوم التالي والسعر قرشان للرطل الواحد» .

وقديما كانت تعليمات الحكام توجه من خلال المنادي يسبقه الطبل أو البوق
للتنبيه . . يا أهل البلد . . والحاضر يعلم الغائب .

إنها جميعا صور اتصالية تطورت لكنها لا تزال في مجملها تمارس إلى اليوم حتى
في أكثر الدول تقدما، فما زالت الفرق الموسيقية تطوف مع بعض حيوانات السيرك
والمهرجين في المدن معلنة عن بدء عروض السيرك، إنه اتصال وإعلام وإعلان
أيضا، ولعل الصورة تتخذ شكلا أبسط لكنه فعال أيضا وذلك عندما يكون اللقاء في
الأسواق حيث يتبادل الناس الأخبار وتجري العمليات الاتصالية فيما بينهم كأوضح ما
يكون .

اللغة والاتصال الشفاهي

إن الاتصال الشفاهي كان ولا يزال له أثره في حياتنا وهو معروف في تحقيق
الأحاديث النبوية الشريفة . . قال فلان عن فلان . . عن فلان . . وهكذا عاش
الشعر القديم تتناقله الأجيال، وهكذا كان ينتقل من شخص إلى آخر إلى أن يصل
إلى النساء والحرائر في خدورهن وهذا ما دفع معاصري الشاعر بشار بن برد إلى رفع
شكواهم إلى الخليفة من أن أشعار بشار في الغزل غير العفيف تصل إلى الحرائر
وتخدش حياءهن ولعل هذين البيتين هما أحد الأسباب التي دعت إلى اغتيال بشار
وقد تغنى بهما الفتيان في شوارع البصرة وهم يلاحقون النساء كما جاء في الأخبار:

لا يؤسينك من محجبة قول تغلظه وإن جرحا
عُسر النساء إلى ياسره والصعب يسهل بعدما جمحا

ولهذا أيضا كان خوف الخلفاء والحكام من الشعراء وأشعارهم، بل وكانت
الأمهات قديما يطلبن من الشعراء أن يتغزلن في بناتهن لكي يسمع بهن الشباب
فيأتون لخطبتهن بينما كان آباء آخرون يرفضون تزويج بناتهن ممن يقوم بإذاعة مثل
تلك الأشعار عن بناتهن مخافة أن يظن السوء بهن بعد ذبوع الأشعار بين القبائل،
ولهذين السببين رفض والد ليلي تزويجها من قيس، وذهب ورد ليخطبها لنفسه بعد
سماعه أشعار غزل قيس فيها .

بل ونستطيع أن نسجل ما كان للشعر والشعراء أن يفعلوا في المجتمع اتصاليا
بل ودعائيا، فهي هو أحد تجار الخُمُر (جمع خمار) السوداء يلحظ عدم إقبال النساء
على شرائها، فطلب من شاعر صديق أن ينظم شيئا من الشعر يلفت نظر النساء إلى
الخمر السوداء فأُشيد:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت براهب متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه حتى وقفت له بباب المسجد^(٣)

وعندما ذاع ذلك الشعر أقبلت النساء على شراء الخُمُر السوداء ونفدت من
عند التاجر.

حرب اللغة ومرض الهروب من الهوية

وانطلاقا من الحقائق السابقة، تبرز أهمية احتفاظ كل شعب بلغته الأم،
والاحتفاظ «باللغة الأم» أصبح حقا راسخا من حقوق الإنسان، حق الإنسان في أن
يتحدث لغته الأم، وأن يتعلم بها، وهذا ما نود أن نؤكد به بالنسبة لكل مشغل
بالاتصال بالجمهير ويؤدي دورا - مهما صغر ذلك الدور - في العملية الاتصالية، فإن
ما يقدم عليه بعض الإعلاميين في وسائل الاتصال بالجمهير من محاولات لمحو
ذاتيتهم المتمثلة أساسا في وجود «لغة أم» هي عماد تلك الذاتية، يعتبرهدما لحقيقة
وجود الجماعة، ومحوا لهويتها، فتضيع بين الثقافات الأخرى، فليس من الحضارة أو
التقدم أن يفصل شخص عن مجتمعه، ويعمل على هدم ذاته عن طريق هدم لغته.
كما أن محاربة وقهر اللغة الأم للشعوب، هي أحد ممارسات الدول الاستعمارية التي
مارست الاستعمار والاستيطان والتبشير والاستغلال في مختلف أنحاء العالم، فقد
مارست تلك الدول وما زالت ما يمكن أن نطلق عليه اسم «حرب اللغة» وذلك
بهدف محو هوية الشعوب، وفصلهم عن حضارتهم وثقافتهم الأصلية التي تعمق من
انتمائهم وتربط بين أفراد الجماعة، بل وتعمل على خلق أجيال جديدة تستخدم لغة
المستعمر، أو لغة مهجنة تؤدي إلى الفصل بين أبناء الوطن الواحد، وتخلق ثقافات
جديدة متصارعة تحت شعار مفهوم يروجون له، هو الزعم بوجود صراع بين

الأجيال، أو صراع بين القديم والحديث، بينما اللغة هي وسيلة امتداد الحضارات، كما أن فصل الشعوب عن امتدادها الثقافي والحضاري، هو اقتلاع لها من جذورها، وقد رأينا تلك المحاولات المستميتة الضارية التي مارسها فرنسا في الجزائر بصفة أساسية، وفي الشمال الأفريقي بصفة عامة، بينما نجدهم في فرنسا ذاتها يدعمون أكثر من خمسين هيئة فرنسية رسمية مهمتها تطوير اللغة الفرنسية، ونشرها في مختلف أنحاء العالم، وفتح معاهد فرنسية في بلدان كثيرة، كما يقدمون الجوائز الضخمة للمؤلفات التي يبدعها كتاب غير فرنسين باللغة الفرنسية. وهناك أيضا آلاف المعاهد الإنجليزية والأمريكية والألمانية والأسبانية والإيطالية منتشرة في مختلف أنحاء العالم لتعليم تلك اللغات.

أما اللغة العربية فقد شهدت ولا تزال تشهد حربا شرسة من أجل زحزحتها عن مكانها، بهدف إلغاء تراثنا الفكري، وعزلنا عن منجزاتنا الحضارية، وعندما يتم عزل شعب عن لغته القومية، فقد القدرة على الإبداع بها، وفقدت الأجيال القدرة على التواصل، وتحقيق الوحدة الوطنية والذاتية الثقافية، ولهذا ينبغي أن نكون على درجة كبيرة من الوعي ونحن نواجه مثل تلك الحروب الخفية التي تستهدف لغتنا العربية الفصحى التي تمثل حقيقة وجودنا والتي بها تتواصل أجيالنا.

إن اللغة هي الأم، هي الجماعة هي الهوية التي لا ينبغي لأحد أن يهرب منها أبدا.

البحث عن لغة عالمية مشتركة

وتبقى اللغة المنطوقة، وتبقى اللغة، أي لغة، وسيلة الاتصال الأولى بين الأفراد والجماعات وبين الشعوب، والوسيلة الأولى في نقل الثقافات، والتقاء الحضارات، إنها أهم العمليات الاتصالية في كل مكان، وقد شغل الفلاسفة والمفكرين أمر تحقيق وجود وسيلة اتصال أوثق بين الشعوب من أجل التقاء أفكارهم، ومن أجل وحدة الجنس البشري، بأمل وقف الصراعات والحروب،

وكان أن وجدت فكرة خلق لغة مشتركة يستطيع جميع الناس فهمها باختلاف أجناسهم وجنسياتهم، ولغاتهم الأصلية، وهكذا وجدت لغة «الاسبرانتو»^(٤) التي اخترعها ل. ل. زامنهوف، والتي اشتق مفرداتها من اللغات الأوروبية، وطبع قواعدها بطابع اللغات اللاتينية. كما اخترع يوهان مارتن شليبر «لغة الفلابون» لنفس الهدف، وكان «ديكارت» يدعو إلى ابتكار لغة عالمية مثلها هو الحال في الرياضيات، كما حاول المحاولة نفسها فلاسفة آخرون أمثال لينتر وكارناب ووينجنستين وراسل، وقد بلغ عدد اللغات التي اخترعت حتى الخمسينات من هذا القرن حوالي ٤٠٠ لغة، لكن لغة «الاسبرانتو» هي الوحيدة التي حظيت ببعض التوفيق وطبع بها العديد من الكتب.

رسم له معنى

وإذا كان الكلام أو اللغة في المرحلة الأمية عبارة عن إشارات صوتية، أو صوت له معنى، أي أنه يحمل رسالة من مرسل تصل إلى مستقبل عن طريق الأذن - حاسة السمع - فإننا نجد الكتابة عبارة عن رسم له معنى أيضا، فالإنسان لم يبق على مرحلة الأمية، فقد انبثقت ظاهرة جديدة هي بمثابة ثورة أخرى على طريق الحضارة. إنها مرحلة الكتابة، أو الرسم الذي يعطى معنى، ووسيلة وصوله هي العين - حاسة البصر - والكتابة غير الكلام، إذ نستطيع أن نتبع آثارها، وأن نعرف حقيقة نشأتها، فحجر رشيد الذي عثر عليه جنود الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٩ ميلادية، وعليه كتابات باللغات الهيروغليفية والديموطيقية^(٥) واليونانية القديمة، عبارة عن شكر للكهنة للملك بطليموس الخامس على عطايه للمعابد، وقد استطاع العالم «شمبليون» فك رموز اللغة الهيروغليفية بمطابقتها مع اليونانية القديمة، حيث أن الهيروغليفية لغة تكتب بالصور، فهي محاولة لنقل المعاني بالرسم، ونظرا للسرعة التي كان ينبغي أن تكتب بها اللغة، جاءت الرسومات تجريدية، عبارة عن مجرد خطوط. نفس الشيء تقريبا نجده في اللغتين الصينية واليابانية، حيث تكتبان بالصور مع الأخذ بعين الاعتبار ما حدث لتلك اللغتين من تطور عبر السنين من أجل خلق أحرف هجائية.

ونحن نستطيع قراءة ما كان يرسمه الإنسان الأول على جدران كهفه، فهو الرائد في استحداث الكتابة، وإن احتاج الأمر إلى مضي قرون عديدة قبل أن تنبثق ظاهرة الكتابة كحاجة إنسانية عامة، فالصائد كان يرسم على جدران الكهف قبل أن يخرج للصيد كان يرسم ثورا أو اثنين أو ثلاثة وفي أجسادهم سهام، ثم يخرج لكي يصطاد، ويعود ليرسم عدداً أكبر من الثيران، فإذا دخل شخص كهفاً ورأى رسم ثور في صدره سهم، كان معنى ذلك أن ساكن الكهف قد خرج للصيد بالإضافة إلى ما يرتبط بذلك بمعاني التمني، فهو يتمنى الشيء لكي يحدث. وقد مرت آلاف السنين قبل الانتقال من مرحلة الرسم في المعنى إلى الحروف الهجائية والكتابة بها.

الكتابة كظاهرة^(٦)

كانت الكتابة إذن أشكالا تخطيطية بسيطة، لكنها تحمل دلالات ومعاني اصططلحت الجماعة على ما ترمز إليه، ولعل هذا هو ما يميز الإنسان عن غيره من المخلوقات، فإن قدره الإنسان على صنع الكلمات، وصياغة الرموز التي تمثل ظواهر عالمه الخارجي، وعالمه الداخلي على السواء، هي أهم الخصائص التي تميز الإنسان عن بقية الكائنات، ففي محاولته فهم البيئة التي تعيش فيها وحل ألغازها، يصوغ الإنسان أنساقاً رمزية، أو لغات يمكنه عن طريقها بناء هذه العملية ونقلها إلى الآخرين^(٧).

والعرب لم يكونوا بعيدين عن تلك الظاهرة الهامة في حياة الإنسان فوق هذه الأرض، فقد عرفوا الكتابة منذ زمن طويل، إذ ابتدعوا الكتابة الحميرية، والكتابة الانبارية، والنبطية والكوفية، إذ أن الكتابة كظاهرة نجدها وقد انبثقت في انحاء مختلفة من العالم كحاجة إنسانية لاتصال أكثر عمقا، وهكذا وجدنا قبائل «المايا» في أمريكا الوسطى يعرفون الكتابة، كما أن الكتابة كظاهرة وكحاجة إنسانية تبدو أوضح ما تكون عند المصريين القدماء، فقد كانوا يسجلون ما يحدث في الحياة، فبالإضافة إلى ما سجلوه على جدران معابدهم ومسلاتهم من أحداث، كانوا يستخدمون الكتابة في حياتهم اليومية، إذ كانوا يسجلون على سبيل المثال، ما كان يحصل عليه «الجباة»

من أموال من المزارعين في القرى، مقابل إيصال المياه إلى أراضيهم، وقد استخدموا أوراق البردى، وجلود الحيوانات والخشب وسعف النخيل في الكتابة، وقد عرفت في بلاد ما بين النهرين الكتابة المسارية التي كانت تكتب على ألواح من الطين الرطب وتترك لكي تجف أو لكي تحرق، وقد تم تطوير هذه الكتابة على أيدي السومريين والآشوريين والبابليين حيث تم تحويلها من رموز إلى أحرف هجائية.

والكتابة كظاهرة، فرضت وجودها بأبجدية محددة عندما وجدت الحاجة إليها، فعندما استقرت الزراعة وظهرت طبقة ملاك الأرض، وعندما اتسعت دائرة المعاملات التجارية والسياسية، كان لا بد من تسجيل العقود والحسابات والمعاهدات، وقد ورد في القرآن الكريم ما يؤكد أهمية تسجيل مثل تلك المعاملات كتابة في قوله تعالى: ﴿يَأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَمْتُمْ بِدِينٍ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى فَاكْتُبُوهُ، وَلْيَكْتُب بَيْنَكُمْ كَاتِبٌ بِالْعَدْلِ، وَلَا يَأْب كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ اللَّهُ، فَلْيَكْتُبْ وَلْيَمْلِكِ الَّذِي عَلَيْهِ بِالْحَقِّ، وَلْيَتَّقِ اللَّهَ رَبَّهُ، وَلَا يَبْخَسَ مِنْهُ شَيْئًا﴾ سورة البقرة.

بل إن عهد وصلاح الحديبية بين الرسول عليه الصلاة والسلام وقريش، كان مكتوبا، كتبه علي بن أبي طالب الذي «تهادن فيه المسلمون والمشركون عشر سنين في رأي أكثر كتاب السيرة وستين في قول الواقدي»^(٨). وقد سبق ذلك معاهدة بين الرسول عليه الصلاة والسلام ويهود يثرب كتبت أيضا، وكذلك صحيفة المقاطعة التي تعهدت فيها قريش بمقاطعة بني عبدالمطلب مقاطعة كاملة، لا يبيعون لهم ولا يشترون منهم ولا يزوجههم ولا يتزوجون منهم^(٩).

كتابة الرسائل

ومع ظهور الكتابة، واستحداث مواد يمكن النقش أو الكتابة عليها، ظهرت الرسائل المكتوبة، فالمصريون القدماء كانوا ينقشون الرسائل على قوالب من الطين، ثم يحرقون القوالب، وأحيانا، ومن أجل ضمان سرية الرسالة، كانت توضع في غلاف من نفس النوع، ويقوم المرسل إليه بكسر هذا الغلاف واستخراج الرسالة

المنقوشة على القالب لكي يقرأها، كما استخدموا ألواح الخشب المكسوة بطبقة من الشمع»^(١٠).

وقد عرف الفرس نظاما دقيقا للبريد، وكذلك الهنود والمغول والعرب، وكان الرسول ﷺ يبعث بالعديد من الرسائل إلى عدد من معاصريه من الملوك والحكام وشيوخ القبائل، وكان له ﷺ كاتب سر من اليهود إلى حين إجلاء يهود بني النضير عن المدينة بعد غدرهم «ليتسنى له أن يبعث من الرسائل بالعبرية والسريانية ما يريده، فلما جلا اليهود، خاف النبي عليه الصلاة والسلام أن يستعمل في أسرارهِ غير المسلم، فأمر، فتعلم زيد بن ثابت من شبان المدينة المسلمين اللغتين المذكورتين، وأصبح «كاتب سر» النبي في كل شئونه، وزيد بن ثابت هذا هو الذي جمع القرآن الكريم في خلافة أبي بكر، وهو الذي عاد فراقب الجُمُوع حين اختلفت القراءات في خلافة عثمان، فوضع مصحف عثمان، وأحرقت سائر المصاحف»^(١١).

وقد قام الرسول بإرسال عدد من الرسائل حملها أفراد من خيرة الصحابة إلى كل من النجاشي ملك الحبشة، وقيصر ملك الروم (هَرِقل) وكسرى ملك فارس، والمقوقس حاكم مصر، والحارث بن أبي شهر الغساني ملك البلقاء، وهوذة بن علي الحنفي أمير اليمامة، والمنذر بن ساوى أمير البحرين، وأميري عمان جيفر وعباد ابني الجَلِنْدَى^(١٢).

طرق عديدة لنقل الرسائل

وكانت هناك طرق ووسائل عديدة لنقل الرسائل، فبالإضافة إلى حامل الرسالة من البشر كان هناك الحمام الزاجل، ولعل حماسة سيدنا نوح عليه السلام كانت أول حامل للرسائل، فقد بعث بها من فوق السفينة وعادت إليه تحمل غصن زيتون مبشرة بانحسار الماء وبروز اليابسة.

كما عرفت البشرية رسائل «الْوَشْم»، فحامل الرسالة رسول أو مبعوث يقوم المرسل بكتابة الرسالة بطريقة «الوشم» على رأسه بعد حلقها، ويترك الشعر ينمو، أما

المرسل إليه، فكان يخلق شعر الرسول ويقرأ الرسالة، لكن الرسول أو المبعوث فكان في غالب الأحوال يتم قتله لكي لا يعرف الأعداء مضمون الرسالة.

وقد عرفت رسائل البريد المنتظم بين المدن والعواصم عن طريق العدائين والفرسان على الخيول، والهجانة على الجمال، وعن طريق القوارب والسفن، وعن طريق المخترعات الأحدث مع التقدم الحضاري، حيث القطارات والسفن المتطورة، فاستحدثت طوابع البريد مع ذلك التطور الذي تبعه تطور آخر أسرع مع اختراع الطائرات، ثم ما هو أحدث من خلال معجزات نهايات قرننا الحالي حيث إرسال الرسائل عن طريق الهاتف الطابع (الفاكسيميلي) وأجهزة الكمبيوتر والتلكس والتيلبرنتر Teleprinter عبر مسافات قصيرة وبعيدة وعبر قارات نائية.

وهكذا حققت اللغة المكتوبة مع بروز ذلك التقدم التقني الفريد المتمثل في مثل تلك المخترعات الحديثة، حققت اللغة المكتوبة نفس الأهداف الاتصالية الأولى التي كان ينشدها الإنسان منذ بدء الخليقة، وهو نقل أفكاره إلى الآخرين، إن الأساس الاتصالي هو الذي يحررنا جميعاً، وتحركات التاريخ كلها ذات أساس اتصالي، بل إن كل نمط ثقافي، وكل سلوك اجتماعي، إنما يعتمد على الاتصال، على نقل الأفكار، وهكذا يقف التاريخ وراء اللغة، اللغة كظاهرة، وكابتكار جماعي، أما المضمون، أي الفكرة التي تحملها اللغة، فقد كانت ولا تزال الاختيار الحر للإنسان.

هوامش ومراجع

- (١) انظر حَفَ: المعجم الوجيز - مجمع اللغة العربية القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٨٠.
- (٢) إنجليزي يتحدث عن مصر إدوارد ويليم لين - ترجمة فاطمة محبوب - كتب للجميع دار التحرير للطبع والنشر سبتمبر سنة ١٩٥١.
- (*) الخطوط عربة ركوب يجرها جواد.
- (٣) صورة المرأة في الشعر الأموي - د. محمد حسن عبدالله - دار ذات السلاسل - الكويت ١٩٨٧.

- (٤) انظر لغة عالمية. الموسوعة العربية الميسرة.
- (٥) الهيروغليفية هي الكتابة الرسمية المصرية القديمة، والديموطيقية هي كتابة الشعب، كما عرفت الكتابة الهيروغليفية وهي الكتابة المختصرة.
- (٦) الظاهرة Phenomenon هي أي موضوع أو واقعة يمكن ملاحظتها أو التعرف عليها لدى مجتمعات عديدة في وقت واحد، وتتصف بأنها سائدة أي منتشرة.
- (٧) سياسة الاتصال - كلاوس مولر Claus Mueller ترجمة أ. زيني - الإعلاميون العرب ١٩٦٥.
- (٨) حياة محمد - د. محمد حسين هيكل - الطبعة التاسعة - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٦٥ - ١٩٦٦.
- (٩) حياة محمد - المرجع السابق.
- (١٠) قصة البريد - حسين شيرازي - المكتبة الثقافية العدد ١٦٧ - القاهرة - يناير ١٩٦٧.
- (١١) حياة محمد - مرجع سابق -.
- (١٢) المسئولية الإعلامية في الإسلام - د. محمد سعيد محمد - مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض.



شعر

○ لا تتبع ما اشترىيت .

○ ترنيمه باسم أطفال الحمارة .

○ معلقة على جدران من رحلوا .

○ بماتيا تمثيلية .

○ همهمات العمر الأصفر .

لا تَبِعْ

ما اشترى

شعر
فيصل
السعود



أقسمُ:

فارسٌ يشتري باستباقي سهامه
أدفاً

من رقاد الحبيبة

يا خيول العروبة

انشدي الفجر أغنية لا تطيق الملامه

سابقى خطوتي المستهامه

واجلبي للذي يعشق الانتصار

رغم جوع الحروف نصيبه

.....

أنت فارس الموحشات الكثار
إمتشق سيفك اليعشق الصابرات
وامتط مهرةً لا تخاف التتار
واسبق الآتيات

* * *

آه لو صرخةٌ تعتلي :
اسمها والهضاب ، البحار ، الصحارى التي يُتَمَّتْ
آه لو صرخةٌ
إن صمت اللسان الذي لا يجيد الرقاد
استباح الحروف الكسولة
صوته كان بين العروق وبين الرجولة
أبحر اللحن في خوفه . . ثم عاد
أخرسا
قال لي الأخرسُ
إن هذي السنين
بعثرت نطقنا ، جففت رعدنا ، أعتمت صبحنا
فجرنا كان كالغيمة التمطر الخير كي توقظ النائمين
أمتي

- قالها الأخرس -

تتحر

* * *

أنت يا صاحبي
قل لنا من يكون الذي شلّ أصواتنا

هل هو الحاضر الناثع
أم هو الكان تأريخنا
قل لنا
ثم خذ ما تشاء
نحن يارافض الانسلاخ
أمة مزقت عمرها
أمة قايضت خوفها بالصراخ
الذي شلّ أعداءنا
- يا قاتلي - صوتها الراعد
عرسها
أمتي أحرقت بدء تأريخها
فالظنون التي أرقت ليلها
أصبحت شارة الحاضر الملتوي
من ترى يشتري للتي أحرقت ثوب ميلادها
لحن عرس جديد؟
من ترى يوقظ
صوتها الناعس المنزوي
آ لو يأتنا
لحنها يطرب: النهر والبحر والصخر والمورقات
ننسج الثوب من راية الحرب
أو من حديد المعاصم
أو يرتفع صوتنا
ها هي اللحظة التشتري
إن أردتم ترابا نقيا
له مركب يغرق.. ان خلا

يبحر حين يرتاده العازمون
أنت يا صاحبي
قل لنا مرة ثانية
كيف نستطيع أن نرفع الراية الحانية
كيف نستطيع أن نشترى الآتيات -
بالوفا
كلنا أوفياء
للتراب الذي نعشق
اشتروا فكركم من بقيا التراب
اشتروا ثم أنت اشترى
اشترى اشترى
لا تبع ما اشتريت

* * *



نِزَامُ

بِاسْمِ
طَهْنَل
الْحَجَرِ

شَعْرٌ
حَسَنٌ فَتَحَ الْبَابَ

أَعِدْ رَسْمَ عَيْنِكَ لَنْ تُطْلِعَا
سَوَى صَوْرَتِكَ
تَقْلُبْ وَجْهَكَ خَلْفَ الْخَطَا
أَمَامَ الدَّرُوبِ
لَتَرَصِدَ سِرَّ التَّعَبِ
وَأَيْنَ اخْتَفَتَ صَيْحَتِكَ
لَتَذْهَبَ رِيَّاحُ الشُّتَاتِ
وَيُخْضِلُ زَهْرَ الْغُضْبِ
إِذَا حَاصَرْتَنَا ذُنَابُ الثَّلُوجِ
فَلَنْ تَشْرِقَ الشَّمْسُ فَوْقَ الْمَرْوَجِ
بَغَيْرِ زَفَافِ النُّجُومِ لِفَجْرِ جَدِيدِ
وَوَرْدَةٍ حَبِّ لَذَكْرَى الشَّهِيدِ
وَحَرِيَّةٍ لِلْجُمُوعِ

سَيَزْهَرُ هَذَا النَّجِيعُ
فِرَاشَاتُ عَشْقٍ
عَصَافِيرُ مَهْدٍ وَلِيدِ
وَتَسْتَضْحِكُ الْأَمْهَاتُ
لِعَوْدَةِ أَبْنَائِهِنَّ
وَبُؤْحُ الصَّبَايَا بِسَرِّ الضَّلُوعِ
وَمَا ادْخَرَتْ مِنْ دُمُوعِ
لِعَرَسِ الرَّبِيعِ



سيلتثم الجرح قبل الغروب
وتندحر القرية الظالمه
مياه المحيطات لا لن تحف
وصوت الملايين لن يرتجف
صباحاتها ملحمه
وما شفقها من جراح
مصاييح ليلاتها القادمه
فهيمىء يراعى لا ينقصف
سيرحل هذا الرحيل
تألم . . تعلم
فإن الحجارة تهدي سواء السبيل
إذا ساورتنا الرّيب
وتنفض صاعقة : لا تحف
إذا اغتال أصواتنا المرجفون

ستمطر مأساتنا أغنيات
لأطفالنا الصاعدين
ويغدو انفلاق الحجر
ينابيع صحرائنا
منارا على بحرنا
نجاوى لأجبابنا في ليالي القمر
كتابا لثوارنا العائدين
سيرتدُّ أسطورةً
لقهر الطغاة ونصر العناه
وترنيمه باسم طفل الحجر

مُعَلِّمَةٌ

عَلَّمَ

حَبْدَرَانِ

مَنْ

رَعَلُوا

شَعْرٌ / حَمْدُ الرَّشِيدِ

أَعُوذُ وَقَدْ حَفَنِي مِنْ جُنُونِ اللَّقَاءِ
وَمَا يَأْسُرُ الْأَفَقَ فِي مَقْلَبِي
وَيَعَصِرُ شَمْسَ التَّغْرُبِ مُضْفَرَةً
فِي وَجَنَّتِي
وَيَفْرِطُ عِقْدًا مِنَ النُّجْمِ
فِي رَاحَتِي
فَهَا، إِنِّي الْآنَ أَشْعُرُ بِالنَّشْوَةِ الشَّاطِئَةِ
وَبِالْعَوْدَةِ الْيُوسُفِيَّةِ
تَعِيدُ مَلَامِحَ وَجْهِهِ
وَسُحْتَهُ الْيَغْرِيَّةِ

فَأَلْقِي بِجَنَسٍ تَجَشَّأُ فِيهِ عَنَاءُ السَّفَرِ
 ، تَمَرَّدَ فِي جَوْفِهِ شَبَحُ الْإِغْتِرَابِ
 عَلَى تَرْبِيَةِ لَاهِتَةٍ
 وَمَنْسِيَةٍ مِنْ دُمُوعِ الْمَطَرِ
 أَقِيمَتْ عَلَيْهَا صَلَاةُ اسْتِغَاثَةٍ
 فَأَغْفُو عَلَى صَدْرِهَا مُثْقَلًا بِالْهُمُومِ
 تُدَثِّرُنِي بَرْدَةٌ مِنْ ظَلَامِ
 كَبَرُوعِ زَهْرِ غَفَا فِي لَيَالِي الرَّبِيعِ
 فَقَدْ هَذَهَذَتْهُ بِقَطْرَاتِ طُلُ
 فَنَوَقِظُهُ لَفْحَةً مِنْ سَمُومٍ نَمَتْهُ لِجَلِيلِ الْخَرِيفِ

وَحِينَ تَلُوحُ تَبَاشِيرُ يَوْمٍ جَدِيدِ
 وَتُخْتَقُ أَنْشُوطَةُ الْفَجْرِ أَحْلَامِ رَاغٍ
 ، وَوَكْنَةُ طَائِرٍ
 ، وَشَمْعَةُ شَاعِرٍ
 يَهْمِينُ صَوْتُ الْمُنَايِرِ :
 «اللهُ أَكْبَرُ ، اللهُ أَكْبَرُ»

عَلَى عُرْفِ دِيكَ
 ، عَلَى حَائِطِ خَلْخَلَتِهِ الْمَسَامِيرُ فِي أُذُنَيْهِ
 ، عَلَى سِدْرَةِ طَوْقَتِهَا سُلُوكُ الْعَنَاكِبِ
 فَأَنْهَضُ ، أَرْجِفُ ، أَهْتَفُ :
 «اللهُ أَكْبَرُ ، اللهُ أَكْبَرُ»

فَأَخْلِلُهَا فِي مَكَامِينَ رُوحِي
 عَلَى حَرَبَةِ الْقَلْبِ مَغْسُولَةً بِدُمُوعِي
 فَتَحْضِنُ نَفْسًا كَخَرْدَلَةٍ فِي فَلَاهِ

وَعِنْدَ اشْتِدَادِ الظَّهِيرَةِ يَلْهَثُ جِسْمِي
وَتَنْدَى ثِيَابِي
، يَسِيلُ لُعَابِي
إِذَا مَا تَفَيَّأَتِ الذَّاكِرَةُ
ظِلَالَ النُّخِيلِ
وَزُرْقَةً وَاحِدَةً
كَدَمْعَةٍ بَحْرٍ تَبْرَأُ مِنْهَا
وَسَالَتْ عَلَى خَدِّ صَحْرَاءَ، صَفْرَاءَ
، فِي دَرْبٍ مَنْ يَعْبُرُ وَنَ السَّبِيلِ
فَاهْرُبُ مِنْ وَطْأَةِ الْحَرِّ
أَنْجُو بِجِسْمٍ شَوَاهٍ لِهَيْبِ الظَّهِيرَةِ
، أَفْرُ، يُلَاحِظُنِي نَهْمُ رَمَضَانِهَا
فَيَضْهَرُ نَعْلِي
، يُمْلِلُ رِجْلِي حَتَّى التَّرْمُلِ
فَاطْفُو كَيْلَكَ الْفُقَاعَاتِ مِنْ جَوْفِ مِرْجَلِ
، أَطِيرُ عَلَى رَأْسِ تَلَّةٍ
أَكْبَرُ
أَهْلَلُ
حِينَ أَرَى مِنْ بَعِيدٍ . . . بَعِيدِ عَنَانَ الْمَدِينَةِ
يُلْجِمُ فَكَّ السَّمَاءِ
وَيَجْعَلُ مِنْ هَالَةِ الْأَفْقِ صَهْوَةً
وَمِنْ جِيدِ تِلْكَ الْمَنَارَةِ نُبُوَّةَ
وَمَوْجِ السَّرَابِ يُرَاقِصُ فِي مُقْلَتِي كُلِّ شَيْءٍ
وَيُذْغِمُ كُلَّ الْمَعَالِمِ بِالْفُتْنَةِ الطَّامِسَةِ
لِكُلِّ مَعَانِي الْوُجُودِ
وَنُثْمَةً شَيْءٍ يُسَاوِرُ نَفْسِي

يَغْلُ لِسَانِي بِحَلْقِي
يُرِيقُ دِمَاءَ الْحُرُوفِ عَلَى شَفَتِي
فَأَجْهَشُ ، أَبْكِي
فَهَا ، إِنِّي الْآنَ أَذْكُرُ أَهْلِي
، وَصَجِي
، وَجِيرَانَنَا الطَّيِّبِينَ
، وَغَوَائِمَهُمْ هَلْ تَغَيَّرَ؟
أَمَّا لَمْ يَزَالُوا كَعَهْدِي بِهِمْ
خَالِدِينَ
وَحِينَ تُرَقِّصُنِي نَشْوَةُ الشَّوْقِ لِلْأَهْلِ
أَنْقُلُ خَطَوِي الْوَيْدَ
وَأَسْرِقُ شَخْصِي لَكِي لَا تَرَانِي عُيُونُ الْمَدِينَةِ
تِلْكَ الْعُيُونُ الدَّفِينَةِ
فَأَقْدِفْ نَفْسِي عَلَى حِينِ غِرَّةٍ
كَدُمِيَّةٍ طِفْلٍ بَلِيدٍ
فَيَغْطِيَنِي رَمَشُ إِحْدَى الْعُيُونِ
يُعَلِّقُنِي ، أَتَرْنَحُ ، أَسْقُطُ
يَبْحَثُ عَنِّي هُنَا وَهَنَا
أَغْوَضُ بِمَوْجِ الرِّحَامِ
وَقَوْضَى الشَّوَارِعِ فِي يَوْمِ سَبْتٍ
فَأَبْدَأُ رِحْلَةَ شَوْقٍ جَدِيدٍ
وَخَوْفٍ وَلِيدٍ
وَأَلْفُ سُّؤَالٍ يَدُورُ بِعَقْلِي
تُرَى أَيْنَ أَهْلِي؟
أَمَاتُوا؟
أَشَاخُوا بِعَصْرِ يَشِيخُ بِهِ النَّفْطُ وَالْغَارُ

وَثَمَّةُ أَلْفِ سُؤَالٍ يَدُورُ . . يَدُورُ بِعَقْلِي
 تَرَى أَيْنَ أَهْلِي؟
 أَسْأَلُ عَنْهُمْ هُنَا وَهَنَا
 ، أَهْمِلْ حَبَاتِ هَالٍ فَأَقْضِمُهَا حَبَّةَ حَبَّةٍ
 ، أَذُقْ مَسَامِيرَ غُرُوطَةِ الشَّكْلِ فِي أُمِّ رَأْسِي
 ، أَخْصِرُ جِسْمِي
 لِأَصْبِحَ فِي رَيِّ دَلَّةٍ
 فَتَخْدِشُ وَجْهِي مَرَايَا الْوُجُوهِ
 وَدَوْرُ الْمَقَامِي
 فَأَصْرُخُ
 أَصْرُخُ
 ، أَنْهَارُ ، أَفْقِدُ وَغَيْي
 أَتَوُه . . أَتَوُه . . أَتَوُه . .

وَحِينَ يُحْطَمُ وَغَيْي بَرَاثِنِ غُولِ رَمَادِي
 أَحْسُ بِأَنِّي فَقَدْتُ جَمِيعَ الْهَوَايَا
 بِتِلْكَ الْمَرَايَا
 سِوَى صُورَتِي فِي بِطَاقَةِ شِعْرِي
 تَذَكَّرْنِي أَنَّنِي كُنْتُ شَاعِرَ عَصْرِي
 وَحِينَ أَسْأَلُ يَدِي لِلْقَلَمِ
 يَصْبِغُ ، يَجِيشُ بِهِ عُتُقُونُ الْأَلَمِ
 وَيَشْدُو: «سَأْخِلْ جَبْرِي عَلَى رِيشَتِي
 وَأَلْقِي بِهِ فِي مَهَاوِي الدَّوَاهِ»

■ ■ ■

بقايا عشلية

شعر/رجبا القحطاني

ليتني لم أرم تلك الورقه
نحوها في لحظة مؤنقه
خلت اني سوف ينمو في الهوى
خاطري الطفل نحو اليرقه
ونحذثنا طويلاً، وبنا
خيفة السارق أخفى السرقة
وتعاهدنا على أن نجتني
بتصافينا الأمانى العبقه
هكذا العاشق في جمر الجوى
لدوام العشق يهوى حرقه
كنت منقاداً إلى عاطفه
ملؤها سكرة ودُّ ومقه

حافظ المهد بإنسانية
ضامن الاخلاص منها بثقه
فإذا بالصدمة الكبرى لقد
خانت الحب أضاعت ألقه
وهبت للحب قلباً خائناً
ليس يحوي من وفاء علقه
لم أكن أعلم إنى قلق
في هواها وهي ليست قلقه
أدت الدور كما يعجبها
أنة القلب ودمع الحدقه
أجرها الضخم على تمثيلها
ندمي الجـم لرمي الورقه
قد خلا خاطرها من ألفه
وتماذى بغرور الطبقة
ربما أسدت صنيعاً إنني
أخذ درساً وكانت لبقه
كل من رام الهوى من «هاتف»
دائر من ريبة في حلقه



معمد

العُمَر

الأَصْنَر

شعر

فنه

الرديني

مُنْتَهَى الدَّرَبِ سَيَفْدُو أَوَّلَهُ
لَيْسَ يَنْسَى العِشَّ يَوْمًا بُلْبُلُهُ
جَفَّ كُلَّ الحَبِّ فِي عَمْرِي فَخَذْ
بِيَدِي وَازْرَعْ بِقَلْبِي سُنْبُلُهُ
عَلَيَّ أُخْفِي جِرَاحِي مِثْلَمَا
كَانَ وَجْهُ اللَّيْلِ يُخْفِي مِنْجَلَهُ
فَأَنَا قَلْبٌ وَعَيْنٌ مِثْلَكُمْ
كَيْفَ يَهْوَى الطَّيْرُ مَنْ لَأَقَلْبَ لَهُ؟
كُلَّ خُطَوَاتِي بِذَرْبِي غُرْبَةً
ذَلِكَ اللَّيْلُ تُرَى مَنْ لِيْلَهُ؟
مَنْ تُرَى أَلْقَى بِرَحْلِي وَمَضَى
لِفُتَاتِ الخُبْزِ يَحْدُو القَافِلَةَ

لَا تُجِيبُنِي .. إِنِّي بُقِيا هَوًى
 وَحَيَاتِي بِاجْتِرَارِ الْأُمُتِلَةِ
 قَدَمًا دَعْنِي بِأَفْيَاءِ الْمُنَى
 ثُمَّ أُخَرِّى بِإِلْهِيَةِ الْقَائِلَةِ
 لَا تُجِيبُنِي إِنْ فَجَرِي مُنْصِتٌ
 لِتَرَائِيلِ الْأَمَانِي الْمُهْمَلَةِ
 لِصَرِيرِ الرِّيحِ يَغْوِي ظَامِنًا
 ، لِحَنِي وَلِضُحْكِ السُّلْسَلَةِ
 يَا صَدِيقِي أَصْفَرُ عُنْجُرِي فَخُذْ
 بِيَدِي وَاقْرَأْ عَلَيَّ الْبَسْمَلَةَ
 وَتَعَلَّمْ كَيْفَ تَبْكِيَنِي فَقَدْ
 صَارَ نَجْمِيَا الْوَرْدُ قُرْبَ الْمُقْصَلَةِ



قصص

○ الحبادءةزة.

○ زةةارة.



قصة قصيرة

بقلم : أحمد محمود مبارك

الأخرى . . أنفث الدخان لأعلى وأرمق
راضياً حذائي اللامع . . قلت بصوت
نصف مسموع « أجل . . يجب ألا يضيع
الانسان أية فرصة تلوح له » تذكرت أنني
لم أكن متحمساً للمشاركة في مسابقة
القصة القصيرة التي سيحتفل مساء اليوم
بتوزيع الجوائز على الفائزين فيها . .
لكن صديقي عبدالله حمّسني . بل هو
الذي أخذ مني القصة وكتبها على الآلة
الكتابة وأرسلها باسمي بالبريد المضمون
الوصول . . وهامي شهور قليلة قد مرت
وأعلنت النتيجة بالصحف ويفوز
صديقي بالجائزة الأولى وأفوز أنا بالجائزة

وقفتُ أمام المرأة مبتهجاً في منزل
صديقي عبدالله . . أعيد احكام ربطة
العنق التي أرتديها مع بذلة المناسبات . .
كان صديقي يدندن في الحمام مع نغمات
أغنية « وحياة قلبي وأفراحه » صحتُ وأنا
أستديرُ أمام المرأة سعيداً بأناقتي
الطارئة . .

— أسرع يا أستاذ عبدالله . إننا لا
نضمن المواصلات ويجب أن نحضر
الحفل منذ بدايته . يبدو أنه لم يسمعي ،
سيطرتُ عليه نشوة الفوز . . أشعلت
سيجارة طويلة ، وجلستُ مسترخياً على
كرسي مريح واضعاً ساقاً فوق

الثانية.. . قمتُ بنشاط.. . فتحت حقيقتي وأخرجت الجريدة وأطلعتُ على الخبر المنشور بها من جديد «تقيم اللجنة الفنية والثقافية بنادي.. . الكبير حفلاً كبيراً يحضره لفيف من كبار الأدباء والنقاد ورجال الإعلام وتوزع فيه الجوائز المالية وشهادات التقدير على الفائزين في مسابقة القصة القصيرة التي نظمها النادي» أعدت الجريدة إلى مكانها داخل الحقيبة بحنوٍ، وقمتُ أتعجل صديقي، وقبل أن أصبح من جديد خرج من الحمام.. . ارتدى ملابس لا يرتديها إلا في المناسبات مثلى.. . خرجنا من منزله أصابعي ممسكة بذراعه الضخمة.. . لمحنا (تاكسياً) بلا ركاب يتهادى أمامنا.. . نظر صديقي إليّ ونظرت إليه.. . اتجهنا نحو السيارة.. . جلس صديقي بحرص خشية على ملابسه الأنيقة، ثم حدثني وهو ينظر إلى السائق قال بصوت غليظ متصنع:

— إنه موعد مناسب.. . سنصل قبل بدء الاحتفال، ثم انه لا يمكن أن يبدأ الحفل دون أن يتأكدوا من وجودنا فنحن أول قائمة الفائزين.

* * *

أمام النادي أشار صديقي نحو بعض رجال البوليس وهمس وهو يفرد قامته فيبدو صدره بارزاً — يبدو أن شخصيات هامة ستحضر الاحتفال.

قلت له مغتبطاً:

— لا بد .

داخل القاعة استقبلتنا سيدة أنيقة وهي تستفسر منا عن شخصيتنا.. . قال لها صديقي مزهواً:

— عبدالله كروان الفائز الأول «وأشار ناحيتي».. . محمد عبدالرحيم الفائز الثاني ارتفعت حرارة ترحيب السيدة الأنيقة بنا.. . أبصرت رقبة صديقي أضخم مما كانت.. . قالت السيدة وهي تتجه بنا إلى الصفوف الأولى.

— تفضلاً.. . هذه هي مقاعد الفائزين.. . مبارك عليكما.. . أهلاً.. . أهلاً.. . في العام القادم بإذن الله ستكون المسابقة شاملة، قصة وشعر ومسرح.

انتفش صديقي وهو يقول:
— أنا أكتب مسرحاً أيضاً والأستاذ محمد عبدالرحيم يكتب شعراً وقصة.
بعد قليل امتلأ المكان بالجمهور والنقاد والشخصيات العامة. سيدات

وأنسات جميلات . ملابسهن «كرنفال»
من الألوان و«الموديلات» قلتُ
لصديقي :

— أجل يا عم . أنت عريس هذا
الحفل .

اهتز كرشه الضخم وهو يضحك . .
بدأ الحفل . . كانت السيدة الأنيقة على
المنصة وعلى يسارها ويمينها يجلس رجال
وسيدات مهيبو الطلعة . . قال صديقي
وهو يرنو نحو الجالس يسارها . .

— إنه الناقد . . جميل أن يعرف أننا
فزنا سيكتب عنا في صحيفته .

قدمت السيدة الأنيقة الجالسين على
المنصة وسط تحية الجماهير، وابتسمت
وهي تقدم الجالس على يمينها وقالت :

— في الحقيقة لم يكن الأستاذ رئيس
النادي يرغب في اعلان الخبر الذي
سوف أعلنه الآن . . لكنني رأيت ولعلكم
تشاركوني الرأي . . أن من الواجب
علينا أن نشيد بكل من يساهم بأي جهد
أو دعم مادي في سبيل إثراء الحركة
الثقافية وتشجيع الأدباء وخاصة
الناشئين . . لقد أثر السيد الأستاذ رئيس
النادي أن يتبرع من جيبه الخاص بجوائز
هذه المسابقة الأدبية الناجحة . .

ضجت القاعة بالتصفيق وصفقت أنا
وصديقي بحماس . . وبدأ رئيس النادي
خجولاً حينما حاصرتة كاميرات
المصورين الاعلاميين . . تعلقت به
عيناى وانتقل وميض الخواتم العديدة
التي تحيط بأصابعه فملأني الشعور
بالشرف . . صعد صديقي إلى المنصة
وسط التصفيق الحاد متبختراً
كالطاووس . . ارتبكت . . الدور علي . .
موقف جديد بالنسبة لي . . امتدت
أصابعي نحو ربطة العنق ثم إلى زر
سترتي العلوي . . سمعت اسمي . .
احمر وجهي . . صعدت مرتجفاً رغم
سعادتي الغامرة محاولاً تجاهل العيون
المسلطة نحوي . . هدأت كلمات التهاني
رعدتي . . أعطاني رئيس النادي مظروفين
أحدهما أكبر من الآخر . . جلستُ على
مقعدي أردتُ على تهاني مَنْ حولي . . لم أدرِ
ماذا تم بعد ذلك . . لم أتابع بقية
الفائزين العشرة وهم يصعدون إلى
المنصة . . فكُرتُ في مستقبلي . . يجب أن
أواصل الكتابة . . كثيراً ما كنتُ أشعر
بالقنوط من اهمال النقاد لي ولجلي، قليلاً
ما كانت الصحف تنشر أعمالنا . . الآن
لا بد أن يكتب الصحفيون الموجودون في
هذا الحفل عني . والإذاعيون بعضهم

موجود.. لاشك أنهم سيذيعون في
برامجهم الثقافية أخبار هذا الحفل الكبير
وأسماء الفائزين فيه.. تنبّهت على
حركات متعجلة.. يد صديقي
تجذبني.. انتهى الحفل.. خرجنا من
النادي.. بدأت أسرع في خطوى..
وجدت صديقي أسرع مني.. كنتُ
أريد أن أذهب إلى شارع جانبي لأفتح
المظروفين.. لم أصبر حتى أذهب إلى
المنزل.. وجدت صديقي يفعل ما أفكر
فيه.. توقفنا خلف منزل.. لم يحدثني.
رأيتُه يفتح المظروف الصغير.. امتدت
يدي لتفتح مظروفي الكبير.. لاشك أن
به الشهادة التقديرية.. بالفعل..
لكن..! وجدتها عبارة عن ورقة بيضاء
عادية مطبوع عليها اسم النادي واسم
اللجنة الثقافية بخط كوفي عريض أما
اسمي وكلمات التقدير فبالآلة الكاتبة..
تجهمت، تنبّهتُ على همهمات صديقي
الغاضبة.. نظرتُ إليه.. كان مكفهاً
ثائراً يتلفت حوله وهو يزفر.. امتدت
يدي إلى المظروف الصغير.. وجدت به
ثمانية جنيهات «فوجئت» نظرتُ إلى
صديقي.. وجدت يده تعتصر المظروف
الصغير وتقذف به على الأرض.. لم
يتكلم.. لم أتكلم، حرك أصابعه المسكة

بورقة من فئة العشرة جنيهات.. وبدأ
كما لو كان مشفقاً عليّ.. لمح الجنيهات
القليلة في يدي.. قال:

— غير مهم.. المهم القيمة الأدبية.
كذّبتُه ملامحه.. قلتُ وأنا أكذب:
— أجل المهم القيمة الأدبية.

شعرت بقهقهات مرة تتجمع في
صدري.. انطلقت قهقهاتي.. شاركتها
قهقهاته.. قال بعدما هدأت
القهقهات:

— ما رأيك لو اشترينا دجاجة
واقسمناها سوياً.. وافقت بإيماء..
توقفنا أمام مطعم كبير به «شواية»
دجاج.. دفعنا المبلغ المطلوب لشراء
دجاجة، وانتظرنا بالخارج حتى يتم
الشواء.. شاهدت بجوارنا شخصاً كان
يجلس قريباً مني في الحفل.. كان
مكفهاً.. سمعته يقول غاضباً لشخص
آخر:

— أحضر من أسوان إلى الاسكندرية
من أجل الجائزة ثم أفاجأ بأنها كتابان
قديمان وورقة تافهة يسمونها شهادة
تقدير؟

قال له الشخص الآخر ورأسه
خفيض:

— يقولون أن الجوائز المالية للفائزين
الثلاثة الأوائل فقط . .

* * *

قال صديقي ونحن نأكل بنهم رغم
الضجر :

— بالطبع لم يكن في ظني أن الجوائز
على هذا النحو خاصة وأن إعلان
المسابقة قد ذكر أن هناك جوائز مادية
قيمة للفائزين دون أن يحدّد مقدارها . .
آه . . كنت أعمل حسابي على شراء بذلة
جديدة وبعض الكتب . . لكن على
العموم المبلغ جاء في وقته . . أتدري كم
بقي من راتبي ونحن لم نزل في منتصف
الشهر؟ خمسة جنيهات فقط . .

تحسستُ جيب سترتي من الخارج لم
أدخل يدي به تذكرتُ أنه محشوب بأوراق
مالية صغيرة لا تزيد في مجموعها عن
المبلغ الذي معه . قلت :

— الحمد لله . .

قال . .

— الحمد لله . . نم . . نم معي الليلة
أنت تعلم أنني هنا وحدي . . كنتُ
مرهقاً . . بيني وبين بلدي ساعة سفر .
إنهم يعرفون في المنزل أنني ربما أتأخر
وأضطر للمبيت عند صديقي عبدالله . .

صحت على صوت صديقي
يوقظني . . لمحتة يعصر الليمون على
القول وأمامه ثلاث جرائد . . قال :

— إنها أول مرة أشتري فيها الجرائد
الثلاث معا . .

امتدت يدي نحو الجرائد . .
تصفحتها جميعها . . وأعدت القراءة
بدقة . . بصفحة داخلية تعلقت عيناى
بصورة . . إنها صورة رئيس النادي . .
ياه . . كلمات عديدة تحت الصورة . .
قلت لصديقي قبل أن أقرأ . .
— انظر . .

هَبَّ متعجلاً . . أمسك بالجريدة التي
لم أزل ممسكاً بها . . قرأ معي ما تحت
الصورة «سيقيم الأستاذ . . رئيس
نادي . . وأعضاء مجلس الإدارة حفل
عشاء كبير في بداية الأسبوع المقبل وذلك
لتكريم المطربة الشعبية الشهيرة «حسنية
حرنكش» عضو النادي . . وذلك بمناسبة
اكتساح شريطها الجديد سوق
«الكاسيت» إذ كان الأول في نسبة
مبيعاته . . وسيقدم لها رئيس النادي باسمه
وباسم مجلس الإدارة ميدالية ذهبية في
هذه المناسبة» . . تجهمتُ . . نظرت إلى
صديقي . . وجدت وجهه منتفخاً بدماءٍ

الغيط . . لاحظنا أن هناك كلماتٍ باقية
في أسفل الخبر المنشور . . قرأناها .
فانطلقت ضحكاتي بطيئة . . ثم ارتفعت
اصطدمت بضحكاته فدوى صوت
رعدي . . كانت الكلمات تتضمن اسم
الأغنية التي يحتويها الشريط المكتسحُ . .

كلمات الأغنية تقول . .
«السيري ويرى والختا باته . . حبيبي
أسمر واسمه شحاته»* .

(*) هذه الكلمات استدعتها التجربة القصصية . .
وهي ليست كلمات أية أغنية معروفة أو مداعة
وكذلك اسم المطربة . .



زيارة

محمود الورداني

حين تبينت اسمها، اندفعت فجأة... ثم عادت تحمل الحقيتين. فشعرت بثقلها على ذراعيها وظهرها، وراحت تتنقل بهما بصعوبة. وعندما كادت تتعثر، توقفت ثواني قليلة تلتقط أنفاسها، ثم التفتت للمرأة القصيرة المرتدية سروالاً أزرق داكناً وضيقاً. كانت واقفة إلى جوارها منذ لحظات تتحدث معها، وها هي الآن ستركها إلى الداخل. ابتسمت لها، وابتسمت المرأة ملوحة. همست:

«مع السلامة...»

دفعت بجسمها مع الناس من الباب القصير، ووقفت في الردهة الواسعة المحبوسة الضوء. أحست بالهواء بارداً يلسعها في قدميها ورقبتها المبللة بعرق

ما إن أطل «المساعد» حامد بوجهه النحيل ونظارته البيضاء، من الباب القصير الضيق، والمنحوت في جسم الجزء الأيمن من البوابة الشاهقة الداكنة، حتى اهتز الواقفون، وارتفعت وجوههم نحوه، وهم يسرعون إلى اسكات الأطفال الصغار المسكين بأيديهم، والمحمولين على أكتافهم.

فرد الورقة التي معه، ومضى يتطلع إليهم صامتا بنظارته البيضاء. كانوا كثيرين واقفون معها، يدمدمون أمام السور الخارجي المتليء بصفوف العساكر المرتدين خوذاً والحاملين بنادق. كانت خائفة لأن أصوات الأهالي عالية: أهالي جنائيين وسياسيين تنتظر الزيارة معهم.

خفيف، والأشجار العالية في مواجهتها،
قرب البوابة التالية، التي تفصل بين
مكاتب الإدارة وعنابر المسجونين، تصدر
حفيفاً قوياً ما ينفك يتزايد.

سألت نفسها، هل مضت خمسة
شهور كاملة؟ . .

في الزيارة الوحيدة التي صرحوا بها بعد
الاعتقال بثلاثة شهور، أمضيتُ معه
ساعة كاملة، كان يضحك طوال الوقت
ويسألني عن «ياسمين». وقلت له . .
تصور أن زملائي في المدرسة . . تصور
المدرسات اللائي حكيت لك عنهن،
اتفقن على تدبير مبلغ من المال أعطوه
لي، بعد أن علموا باعتقالك. أحضرت
لك زيارة محترمة وكمية من المعلبات،
وبالمبلغ المتبقى يمكنني أن آتيك بزيارتين
أخرين، قال لي على الكتب التي يريدها
في الزيارة المقبلة، وسألني عن مرتبه .
وقلت له أنهم - في الإدارة - رفضوا
صرفه، قال لي أنني أرتدي ستره جميلة
وأنه يحبني وقلت له أنني أحبه. وطلب -
مرة أخرى - أن يرى ياسمين في الزيارة
القادمة .

غير أنها سمعت اسمها للمرة الثانية،
وانحنحت حاملة الحقيقتين الثقيلتين،

لتخطو عبر الباب، إلى حجرة الضابط
الذي كان جالساً قدام مكتبه، ممتكناً
ومنحنياً على الدفاتر التي أمامه، لما
تذكرت، اتجهت ناحية «المساعد»
حامد، الواقف في أقصى الحجرة ينادي
على بقية الأسماء، نظرت بطرف عينها
ناحية الضابط، ثم دست الجنيه في
الجيب الأمامي لستره المساعد، فيما كان
ظهرها إلى الضابط، التفت لحظة قصيرة
إليها ثم إلى الضابط. كان نحيلاً
وطويلاً، والنظارة البيضاء كبيرة على
وجهه البيضاءوي الممتليء بالتجاعيد
المحفورة بخشونة وفوضى .

كان قد قال لها عندما زارته قبل
خمسة شهور، أنهم اتفقوا مع المساعد
حامد على ألا يفتش زياراتهم - مجرد
تفتيش سطحي أمام الضابط فقط - ومن
الممكن أن يمر النقود والشاي، على أن
يدفعوا له .

جلست تنتظر مع الناس الذين
تناثروا صامتين على المقاعد والدكك في
الحجرة المستطيلة عالية السقف .

قالت لنفسها: انني لم أره طوال
الشهور الثمانية سوى مرة واحدة، لأنهم
في الشهر التالي منعوا الزيارة تماماً،

وعرفت أنهم اكتشفوا أثناء التفتيش وجود أوراق وأقلام معهم داخل الزنازين . ثم سمعتُ بأخبار إضرابهم عن الطعام الذي استمر ثمانية عشر يوماً كاملاً . جننت وأنا أركض خلالها بين النيابة ومصلحة السجون والمحامين حتى لا يطول الاضراب أكثر من ذلك . في مدرستي ، كنت أنتظر حتى يدخل الناظر حجرته ، وأتسلل من باب التلاميذ الخلفي ، وحين أذهب إلى النيابة ، يقول لي سكرتير النيابة انه لا يملك اعطائي تصريح الزيارة إلا عندما يتقرر ذلك بالفعل ، وأنهم ليسوا محبوسين على ذمة قضايا مثل الحبسات السابقة : هذا اعتقال . . ولن أستطيع أن أتسلم منك التظلم من أمر الحبس . بعد الظهر ، أذهب إلى مكاتب المحامين في منتصف المدينة ، وأجد عندهم بعض الأهالي الذين أعرفهم من اعتقالات سابقة . أنتقل معهم لندور على مكاتب المحامين ، والمحامون أنفسهم يقولون ان النيابة ترفض تماماً الحديث بشأنهم ، وانه لا علاقة لها بالمعتقلين . في الليل ، أعود لأجد ياسمين مع أمي وقد نامت ، وتشير لي أمي أنها نامت منذ دقائق . طالت أيام الاضراب الثقيلة الكئيبة ، ولم تتعد

الأخبار التي وصلتنا أن سبب الاضراب هو بدء تعذيب مجموعة منهم داخل السجن . لكننا لم نعرف بعد ذلك لماذا أنهوا اضرابهم .

لمحته بخطو من باب الحجرة ، اريد وجهها عندما لاحظت على الفور كم تغير . وجهه وجسمه ، وحركة عينيه الثابتة وهو يتطلع باحثاً عنها ، أسرع إليه واحتضنته . تشبثت به وهي تضمه مانعة نفسها من البكاء . كان قريباً منها وقد أغمضت عينيهما وهي تنتفض غير مصدقة . قال لها :

«أهلاً . . .» .

قالت : «أهلاً . . .» .

جلست بجواره ، ووجدت نفسها تضحك قائلة :

«ياسمين تسلّم عليك . . .» .

ابتسم محاولاً النظر إليها . كانت لحيته نامية وعيناه غائرتين بعيدتين . عرفت أنه يحاول الرد عليها . قالت :

«أنا عملت لك زيارة على مزاجك . .

أوحشتي . . .»

مال ناحيتها بتؤدة ، ولمحت اهتزازة رأسه الخفيفة . قالت لنفسها . . هل أحكي له كيف اختطفتم تصريح الزيارة



من سكرتير النيابة، في نفس اليوم الذي سمحوا فيه بالزيارات، وعدوت إلى البيت. قلت لأمي وخرجت أشتري الزيارة. سويتُ الدجاجتين وطبخت، ثم نزلت مرة ثانية لأشتري السجائر والفاكهة. وها أنذا أراك بعد خمسة شهور كاملة. في الزيارة الأولى طلبت أنت أن ترى ياسمين، لكنني لا أعرف حالتك بعد أن خرجت من الاضراب. وياسمين تتصرف بشكل بالغ الغرابة هذه الأيام. لا تركني مطلقاً، تتشبث بي وتصرخ فاضطر لحملها والذهاب بها هنا وهناك. وعندما نركب الحافلة، تختار أي رجل، ثم تصيح وتصفق منادية عليك.

هامسة:

«أريد أن أترك رأسي على كتفك. . .»
ابتسم ونظر إلى الضابط فاخفت بسمته، ثم ربت على ذراعها بأصابعه المرتجفة التي تعرف ملمسها.

أحست بالبرد، وكانا جالسين أمام بعضهما، وهي تحديق فيه، قالت:

«تعبنا أنا وياسمين يا مصطفى. . .»

تعبنا طول الخمس شهور. . .»

كانت تريد أن تضع ذراعها على كتفه، وتقدر على رفع وجهها قريباً من وجهه، عندما تحركت الشمس، وسقطت على عينه اليمنى. راح يحرك

كان جالساً، وعلى رأسه وجهته، تسلت البقعة الضئيلة المشمسة بحجم قبضة اليد المضمومة، أسفل النافذة الخلفية، كان منحنيّاً ويبدو برداناً، تريد أن تسأله عن الاضراب، غير أنها اكتشفت إنه يرتدي سترة رمادية لم ترها من قبل، رغبت أن تسأله عنها أيضاً. قالت:

«تشعر بالبرد؟. . .»

قال: «آه. . .».

وتطلعت إليه: «في الزيارة ملابس شتوية. . .» وما لبثت أن مالت عيله

وجهه قليلاً، ورأت عينه تطرف والهالة
الزرقاء الكامدة تمتد من تحت الجفن،
حتى تختلط بالصفرة الخفيفة واللحية
السوداء الثابتة. ظل قاعداً على طرف
«الدكة»، منحنيًا وقد تعلق عيناها
بالناس الكثيرين المتناثرين في أرجاء
الحجرة. قال:

«وصلتك أخبار الاضراب..»

اقتربت منه تخرج الكلمات من فمها
متدفقة لا تقدر على التحكم فيها:
«آه.. أنا عرفت سابع يوم وجريت
على المحامين والنيابة.. كان بسبب
التعذيب.. أليس كذلك...»

بدأ لها وقد انحنى على نفسه قليلاً،
كأنه يحاول السيطرة على الاهتزازة التي لم
تعد مقصورة على رأسه فقط، بعد أن
امتدت إلى قدميه وذراعيه.

انحنت على الحقيبة فتفتحها ضاحكة،
ولح هو بصعوبة جسمها المنحني في
المساحة القليلة بينهما. قالت:

«اخرج لك سجائر؟..»

أشار لها بيده:

«لا أريد الآن...»

ارتفع صوتها رغماً عنها:

«لماذا لا تجلس مستريحاً؟... ماذا

جرى لك؟...»

تنبه لصوتها العالي، وكان يرغب في
سؤالها عن أشياء كثيرة، لكنه كان يشعر
أن الوقت قد مضى، وأن «المساعد»
حامد سيأتي الآن وينادي عليه. قال:
«وكيف حال ياسمين؟...»

اقتربت بوجهها وتركت نفسها تنظر إلى
عينيه، وهو يحاول التخلص من البقعة
المشمسة التي ماتني تتحرك. قالت:
«ياسمين عفريتة.. لم أستطع
احضارها معي.. الحقايب ثقيلة والبنت
شقية...»

أشار لها برأسه. بينما كانت الأصوات
في الخارج تتضح بصعوبة، وصوت
«المساعد» حامد الذي ينادي على
الأسماء، يبدو مميّزاً وسط الأصوات
الغامضة والدمدمات المكتومة. لم تستطع
أن تمنع يدها التي امتدت إلى ركبته،
ووجدت نفسها تبتسم:

«ستتظم الزيارة فيما بعد...
وسمعت من النيابة أن هناك أخباراً عن
افراج.. قريباً..»

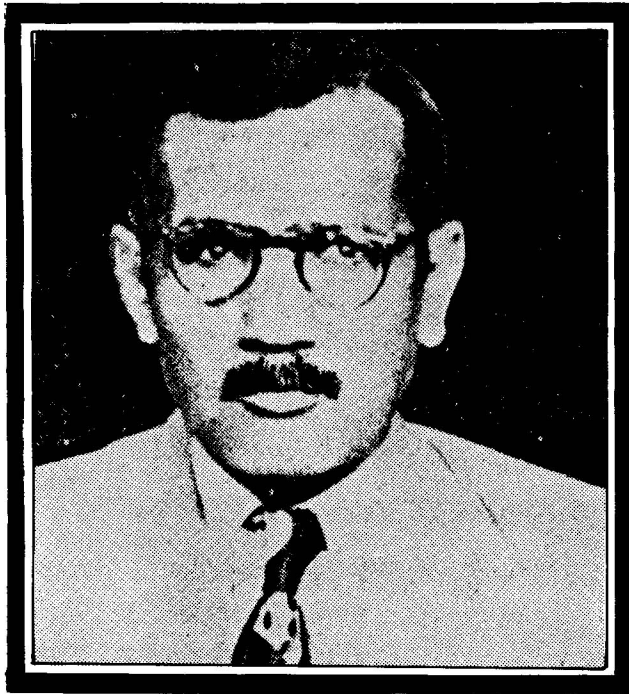
كان صامتاً ما يزال، وكان يحاول أن
يتابعها، ويجهد في النظر إلى عينيه.
همست له:

«أحضرت لك الكتب التي طلبتها .
لقيت لك سجاثر «سويس» التي تحبها .
ماذا تريد مني في الزيارة
القادمة . . ؟ . .»

استدار إلى «المساعد» النحيل، ثم
انحنى حاملاً الحقيقتين، وهز رأسه، قبل
أن يمضي عبر الحجرة الواسعة التي نشط
الهواء بين جذرانها. راح يخطو متنداً وهو
يغالب انحناءة كتفيه .

«أوقفوا التعذيب يا مصطفى؟ . .»
تبينت صوته بصعوبة: «آه . . بعد أن
أنهينا الاضراب . . .»
لما توجه «المساعد» حامدا ناحيتهما، رآته
يقف، ويميل عليها سريعاً موشكاً على أن
يهمس لها بشيء ما. تهللت مقتربة منه،
غير أنه أمسك فجأة. عادت تحتضنه،
وتصاعدت رائحته إلى أنفها وهو يربت
على رأسها التي جمدت على صدره.
قالت أخيراً:





سَيِّدُ خَالِدِ الْفَيْزِ

بقلم: الدكتور أحمد مطلوب

كان مؤتمر الأدباء العرب الخامس نافذة أطللت منها على أدباء الوطن العربي فعرفت من لم أعرفه من قبل وسعدت بمن عرفتهم. ففي شباط ١٩٦٥ توافد الأدباء العرب إلى بغداد ليعقدوا مؤتمرهم الخامس بعنوان «دور الأدب في معركة التحرير والبناء». وكان فيهم وفد دولة الكويت المكون من الأدباء: عبدالرزاق البصير وعبدالله سنان وسيف مرزوق الشملان وأحمد السقاف. واتصلت بهم لأنني كنت مسؤولاً عن بحوث المؤتمر وألقيت بحث الشملان الذي مرض يوم موعد إلقاء بحثه.

وكان هؤلاء الأربعة أول من خالطتهم وعرفت منهم أن في الكويت حركة أدبية مباركة، وأن فيها أدباء ومؤلفين غير من جاءوا إلى بغداد، وتمنيت أن أعرف عن أدباء الكويت أكثر مما عرفت وأن اسمع من أخبارهم أكثر مما سمعت.

و شاء الله في عام ١٩٦٧ أن تقع يدي على الجزء الأول من كتاب «أدباء العرب في الكويت في قرنين» لخالد سعود الزيد فأجد فيه خيراً عظيماً، لأنه امتد إلى الماضي وتحدث عن الجذور التي ربت والأغصان التي نمت والأزهار التي تفتحت. وكان هذا اللقاء مصباحاً بدأ ينير درب البحوث، وحينما رأيت خالداً بعد أربع سنوات كنت أحثه على اكمال الكتاب واصداره فوعده وبر بوعده وأصدر منه ثلاثة أجزاء.

تفصيل ما تم ايجازه

لقد وقف المؤلف عند أدباء الكويت ومنهم شاعر الخليج خالد الفرج (١٨٩٨ - ١٩٥٤م) وتحدث عنه حديث العارف الخبير، إلا أنه لم يفصل القول في بحثه لثلاث مخرج عن المنهج الذي اختطه لنفسه وهو: الترجمة الموجزة لحياة الأديب، وذكر بعض انتاجه. ورأى بعد سنوات أن خالداً أعمق مما صوره في كتابه الأول وأنه أكبر شاعرية مما عرض له فألف كتاب «خالد الفرج - حياته وآثاره» وأصدره في عام ١٩٦٩ ليروي ظمأ الباحثين ويهيء لهم سيرة عطرة ونصوصاً شعرية ونثرية لم يكن معظمها بين أيدي الدارسين وأعيد طبع الكتاب في عام ١٩٨٠، ولكن هل هدأت نفس خالد سعود الزيد؟.

لقد رأى أن شعر خالد الفرج لا يزال ينبض بالحياة، وأن الرعيل الجديد ظمآن إليه، فلا بد من تقريره ووضعه بين أيديهم بعد أن نفذ الجزء الأول المطبوع في دمشق عام (١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م). ولكن أيكثفي بإعادة طبع هذا الجزء؟ إن طموح الزيد عظيم فهو لا يقنع بالسهل اليسير، وإنما يركب الصعب ليقدم ما فيه الخير والنفع العميم. لقد عاد إلى شعر الشاعر مطبوعه ومخطوطه، ودرسه بتعمق، وأخرج ديواناً بمجلد في جزئين، الأول ما طبع عام ١٩٥٤م والثاني بعض ما تركه الشاعر مخطوطاً. وخالد الفرج من شعراء العرب الذين أسهموا في الحياة العربية وكان لهم

صوت مدوي في المحافل فكان شاعرا اجتماعيا وسياسيا وقوميا ذاد عن مقدسات العرب وحذر من مطامع المستعمرين، تعرض خالد الزيد في كتابه عن الفرج لشاعرية الشاعر، وتكلم عن شعره الاجتماعي وحدد سمات أسلوبه فيه، وتحدث عن شعره السياسي وفلسطينياته ونزعته القومية، وقد أحسن الزيد وكان كتابه مفتاحا لدراسة أعلام الأدب في الخليج العربي، وكان «ديوان خالد الفرج» بطبعته الجديدة إيذانا للتعلم في شاعرية هذا الشاعر الذي كان مجددا في زمانه وثائرا حرا لم يرضَ بالضيم الذي حاق بالأمة العربية وبالتجزئة التي قتلت الانطلاقة نحو الوحدة الكبرى، وسيكون لخالد الفرج أهمية أعظم يوم يخرج الزيد ما بقي من شعره وآثاره لتكون وثائق صدق يعتز بها كل عربي غيور على أمته وتراثها الخالد.

أضواء على دور الرواد

جاء صدور «ديوان خالد الفرج» بجزئيه إيذانا بعهد جديد يكتب فيه تأريخ الأمة الأدبي بأقلام نزهة مؤمنة بما قدمه الرجال المخلصون لأمتهم ووطنهم، ومدرسة الدور الذي قام به الرواد في النهضة الحديثة ومنهم خالد الفرج الذي كان صرخة مدوية في عالم الأدب، يوم كان كثير من المنتسبين إلى الأرض العربية يتغنون بأعجاء المستعمرين ويوقدون الشموع ويقدمونها للبغاة الظالمين، وديوانه ينبض بالقيم الرفيعة والأخلاق الأصيلة والأهداف الشريفة، كان مسلما صادقا فتغنّى بالاسلام وذاد عنه وهتف من أعماق قلبه حينما رأى بعضهم يعتصم بحبل الله ويعلن اسلامه:

يا أيها الرجل الحنيف تحية فامدّد يمينك ممسكاً بيميني
هذي تحية أحمد في دينه رمزا الاخلا لاشارة الماسون
لم تدخل الإسلام أنت لرهبة أو رغبة بل عن جلاء يقين
وتأتي عظمة النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - والمعراج والاسراء معالم
يهتدي بها المسلمون ودعوة إلى التمسك بالإسلام:

المسلمون حياتهم في دينهم ما أمسكوه وويلهم إن أحجموا

وكان للمناسبات والمراسلات والشخصيات نصيب في الديوان، أما الشؤون الدولية والعربية فلها نصيب أكبر، لأنها كانت من أهم ما شغل الشاعر ولا سيما القضايا العربية ومنها مأساة فلسطين، وفي هذا اللون من القصائد تتجلى شاعرية الفرج في أسمى ما يكون التجلي فقد كان ثائرا عربيا أبى أن يصيب أمته ضيم على أيدي المستعمرين وأذنانهم، ويحيى الجزء الثاني الذي أخرجه الزيد من بين قصائد الشاعر ناطقا بشعر الرثاء والشخصيات والمناسبات والغزل وفن التأريخ وغيرها من المتفرقات، وليس في هذا الجزء ما في الأول من توقد الشاعرية وسعة الأفق، وأكثره مقطوعات إلا أنه لا يعدم بعض النبضات الدفاعة، ولعل قصيدته «إلى شاعر الكويت صقر الشبيب» من أروع قصائد الجزء الثاني، لأنها تصور أحاسيس الشاعر وتصف غربته وألمه :

أتاني شعرك مثل الحيا فجدد للنفس تذكّارها
وما كنت (سال) ولكنما ألفت الخطوب وأكدارها
وقد كنت أهترئ للحادثات إذا بدلت في أدوارها
فأطرب للحسن إن رمته وأوسع للنفس مضمارها
وأستصعب الخطب إن جاءني بارزاء قد أوقدت نارها
وإن مسني البين من صحبتي حكيت الطيور وتهدارها
فأذكر صحبي في كل آن كما تتذكر أوكارها
فلما دهمتني تلك الخطوب وجففت العين مدارها
ألفت الفراق وأهواله كما تألف العيس أكوارها
وقد يألف الجسم فعل السموم إذا ما تعود تكرارها
فأحسب ورّد الربى شوكة وجرّ الجذيعات جمارها
فيا صقر عطفأ على بائس أبثك للنفس أسرارها

بانتظار المزيد

وتظل قصيدة «نصيحة» صورة لكل مخلص في الأرض اليباب والمجتمع

الخراب، وقد أحسن الشاعر تصوير الشهم الغيور الحريص على مصالح قومه وما يلقى من جحود مجتمعه وتنكره له.

لقد قدم خالد سعود الزيد شعر الفرج ليفتح الطريق أمام الدارسين كما قدم الشعراء الآخرين في موسوعته «أدباء الكويت في قرنين» بعد أن وجد الناس يتقاعسون ولا يتقدمون، فتقدم وخدم وطنه وأمه وكان رائدا في دراسة الأدب في الكويت إذ اعتمد عليه الباحثون في تدوين مراحل الحركة الفكرية في الكويت وفي دراسة الأدباء واستقاء النصوص من كتابه، وكان له فضل عظيم في ارساء معالم النهضة الأدبية الحديثة في الكويت إذ وضع كتبا أخرى غير الموسوعة وخالد الفرج وديوانه، فهناك: من الأمثال العامية، وعبدالله سنان، والكويت في دليل الخليج (السفر التاريخي والسفر الجغرافي) وقصص يتيمة في المجلات الكويتية، ومسرحيات يتيمة في المجلات الكويتية، ومقالات ووثائق عن المسرح في الكويت، وسير وتراجم خليجية في المجلات الكويتية، وشيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري، والشاعر محمد ملا حسين، وديوانه: صلوات في معبد مهجور، وكلمات من الألواح، والأدباء والباحثون ينتظرون منه المزيد ويلحون عليه في اخراج ما بقي من شعر لخالد الفرج وآثاره، ليخدم وطنه وأمه، وليظل رائدا في الدرس الأدبي في الكويت ومرجعا صادقا وسراجا منيرا.



الرومانسية في «امامة توفيق الحكيم»



بمقام
فاضل
خلف

إنها المجموعة الأولى للقاصّة الشابّة «عالية محمد شعيب» التي تقتحم أجواء ثلاثة حقول من الصعوبة بمكان لتقول للمهيمنين عليها من الأساطين: [أنا مثلكم فليكن لي مكان بينكم]، ذلك أنها اختارت الفلسفة لدراستها الأكاديمية، والأدب والصحافة حيث عملت في مجال الصحافة في الفترة (١٩٨٥ - ١٩٨٩) ونشرت مجموعتها القصصية الأولى التي نحن بصدد قراءتها (١٩٨٩) ثم حققت الفن التشكيلي حيث أقامت معرضها الأول في «الكولاج» (١٩٨٨).

ولا شك في أن مجموعة هذه المبدعة الواعدة بالوقوف على أسرار هذا الفن قد أثارت اهتمامي من عدة زوايا وجعلتني أحدد مجالات بحثي في تساؤلات ثلاثة هي:

* هل توحدت قصصها وتواشجت؟

* هل هناك خلل في البناء والنسيج؟

* ثم لأيّ جاء انتهاؤها الأدبي؟

وسبب اختياري لهذه المجالات هو أنها:

* مترابطة بالضرورة

* اصداء كل سياق تجد لها ترجيعا في مثيله

* قاسمها المشترك هو تراسل خصائصها وسماتها.

أكثر من قاسم مشترك

أما عن إجابة السؤال الأول المتمركز حول وحدة هذه القصص وتواشجها وترابطها فما لعين واعية أن تحطه للوهلة الأولى. فالقصص ليست خواطر متناثرة حاولت القاصة ضم بعضها إلى بعض بهدف تجميعها بل يوجد بينها أكثر من قاسم مشترك للتوحد.

يوجد بينها أولا أنها تدور في موقع واحد والموقع هنا ليست حدوده مكانية أو بتضاريس جغرافية فحسب بل هو أيضا موقع له إضاءات إبداعية مركزة - مكانيا وإبداعيا على السواء - مرصد لـ «يوتوبيا» جديدة (المدينة الفاضلة) ترفرف عليها طيور الآمال والأحلام المغردة بأناشيد الحب تنوق إلى الحرية والانطلاق وتتراوح مع دلالتها على الوقوع في الأسر وفي سبيل ذلك لا بد من الانتظار، والانتظار يلزمه قوة، وقوته كامنة في الصبر عليه. إذن لا بد من ترديد كلمة السر لتوليد أو تفجير هذه القوة وكانت كلمة السر: «كل شيء إلى الزوال.. كل شيء إلى الفناء فلماذا أبكي».

ديك شبق

استهلال رائع جاء على لسان البطلة في قصة «امرأة الانتظار» أولى قصص المجموعة.. البطلة التي استطاعت أن تؤكد لنا أن القصور المنيفة وما تحويه من نعيم لا تساوي حروف كلمة حب عبقت أجواء عراء على شاطئ الأحلام. وأبدعت

«عالية» إذ جعلت متلقيها يتساءل: ماذا تنتظر امرأة الانتظار؟ أهى تنتظر اللحظة التي تفصل فيها بين قطرات ماء اغتسالها ودموعها؟ انها في وضعها الراهن تقول لا فرق لأن ما تعانى أحدث لها الامتزاج؟ أهى تنتظر اللحظة التي سوف تقول فيها: لا، هناك فرق واضح بين دموعي وماء استحمامي، ومتى تأتي هذه اللحظة؟

هى لا تصل إلى شاطئ الآمال مباشرة أو عن كثب. ومع ذلك فالصورة حاضرة ولا يمكن إنكارها أو تجاهلها والسبب في ذلك (أقصد علّة إعاقة الوصول) هو أنها تشكّم من رائحة العفن الناجمة عن رائحة الموق وبخار دماء الجرحى الذين تركتهم على أرض وطنها وارتحلت بحكم زواجها إلى بلد سواؤه رمادية لغياب شمسها أغلب أوقات السنة. إن القاصّة رغم صغر سنّها الذي لا تركز عليه لا بالقليل ولا بالكثير قد أبدعت بشكل ملحوظ حين أجادت المزج بين الرماد والدماء والعفن. . . رماد حاضر البتلة في زيجتها التي أجبرت عليها وهذا واضح في قولها: « . . وفي المساء حين كنت تعود من المكتب مثل ديك شبق، كم وددت لو استطاعت تلك الصفعات الساخنة أن تذكرني بما حدث لأبي [كان زوجها يقهرها على الرضوخ له بالصفع] وفي الفراش تصبح تلك الرائحة الكريهة نفاذة، لا أحتق بها ولا أستطيع خنقها، بل تستمر في طعني أثناء وعيي الكامل بها. وأغتسل. [إذ كانت تلوذ بالحمام فرارا من الرائحة] . . طوال الليل وأنا أغتسل وأنت تتذمر وتنتظر دون جدوى . . والمياه تتسرّب من أسفل باب الحمام، تجرف صبرك وكبريائي دون جدوى، دون جدوى . . » [من الواضح أنها رضخت له في أول الليل بحكم الزوجية المفتقرة إلى الحب . . وجاءت عبارة: « طوال الليل وأنا أغتسل » مناسبة تماماً لوصف زوجها « بالديك الشبق »].

هى والحمامة

أما دماء وعفن الماضي فقد بان أثرهما من قولها: « كيف جئت إلى هنا ومتى أعود إلى موطنى . . . أحضان أبي . . تلك السماء الصاخبة المطرزة بالدماء . . ذات الغروب البرتقالي . . ذات الخطوط والمنحنىات الوردية الدموية البرتقالية اللاسعة . والسماء هنا رمادية . لازالت ترفض ولازالوا يجبرونها [مزاجية غريبة لا يأتي بها غير مبدع . . هى ترفض حاضرها الرمادى ووطنها يرفض حاضره

الدموى .. هي تجبر على الفراش بالصفع .. ووطنها يجبر على ما هو فيه بقوى الكراهية [.. وأنا في الوسط دون غروب .. دون شفق] كناية عن قلة الحيلة وفقد الحول [لا يشعر أحد بزجرة رغبتى هذه لعناق ذلك المزيج الحارق] إشارة حنين إلى العودة [إلا تلك الحمامة] رمز للحب والسلام [رفيقة الاشتياق والبله .. أو الليل (لافرق) أسابيع مضت وهي هنا كل غروب تأتي من حيث لا أدرى] قد يخطئ من يظن أن القاصة أخطأت « زمانياً » حين أتت بلفظة « الغروب » كموعدها للقائها مع تلك الحمامة .. لكنها أجادت الاختيار للزمن فالحمام لا يأوى إلى أبراجه إلا في ساعة الغروب ولأن البطلة مملوءة حبا للانسان وتبكي من أجل السلام الضائع فلا غربة في أن تنقر الحمامة عليها زجاج شرفتها [أجدها على حافة شرفة نومي ، لا يفصل بيننا سوى الزجاج الداكن الذي يغلف هذا القبر العملاق] تقصد القصر المنيف الذي اتخذها زوجها بيتاً للزوجية [تنقر على الزجاج فيصدر صريراً يذكرني بصرخة ما .. لا أذكر مصدرها ..]

يمشي في الغرفة

[ولا تتركنا رائحة الرماد والموق والعفن حتى ونحن ندخل إلى القصة الثانية في المجموعة « يمشي .. يمشي في الغرفة » بل سرعان ما امتزجت برماد آخر لبقايا انسان احترق من نزوة طائشة كانت سببا في فقدته ما كان يملك من كنوز الطبيعة والانسانية وكانت علة تسببت في عماء بصيرته ذلك أنه تزوج من أخرى وهو على حبه الشديد للأولى وأصرّ على الجمع بينهما تحت سقف واحد فما كان من التي طعنت في كبريائها وأنوثتها إلا أن فقدت حياتها وصارت جثة هامدة ، وهنا ، ولشدة حبه لها ، أصابته جثة جعلت دفن المسكينة عصياً عليه فتركها في سريرها ، وراح يمشي في الغرفة جيئة وذهاباً ، حاملاً ماضيها معه وبه أمل في مستقبل يجعل المحال مقدوراً عليه في « يوتوبيا » جديدة تكون هي عروسها الحاملة للهب القياثر والألوان .

القصة كلها تضمنت مونولوج البطل بسر « عالية » التي جعلت من نفسها راوية .. هذا البطل فقد كينونته بفقد التي راحت عنه .. الحبيبة التي كانت إذا صرخت في وجهه فإنه يتأملها ويسأل نفسه : لو كان يحبها أقل ! لو كان يحبها أقل لكان قادراً على أن يتعلقها ويدرك كلماتها وما تحتاجه . لكنها كانت تتحدث ويغرق

في عطر شفيتها ، تنفعل ويمتطي لهاثاً أزرق مع تخليق كفيها .. لو كان يحبها أقل ..
للم يكن مجنوناً بها إلى هذا الحد .. !!

ثم يتذكر لحظات الغضب ، استدارة تنانيرها والفراشات الكثيرة الزرقاء
والصفراء التي تنطلق منها . كانت بعيدة حتى حين تكون بين ذراعيه وفي بؤرة بلور
عينيه .. بعيدة يتذكر كيف كان يجلس طويلاً وزوجته ممددة خلف ظهره عارية ..
تنتظر .. وهو يتفرج عليها .. تغتسل في عروق يديه ويضيء .. وهو جالس
يضيء .

أما الآن .. « الآن » هو حاضره الميرير ولقد جسده عاليه بألفاظ وعبارات لها
فعل السحر لدى متلقيها تقول : [.. يحمل جثته ويمشي .. يمشي في الغرفة ..
يتذكر (موت البطل هنا هو كناية عن ضياع الكينونة التي سلبتها إياه زوجته الحبيبة
بموتها) .. منذ متى وهو في هذه الغرفة المعتمة ، لا يدري « عنصر الزمن أو البعد
الزمني ليس له اعتبار لدى من ضاعوا بعدما استولى عليهم الشرود وهي حالة من
حالات الجنون » يرمي بقاياها على الجدار « أو الرماد بقصد التوحد والتواشج »
ويستند بكل ثقله ويتذكر أين هو « لحظة إياب للوعي » ماذا يفعل هنا ؟! لا يدري !
« استفهام رائع لأن المسلوب أو المأخوذ من كينونته أو المستلب من أن « يكون » إما
أن تكون ديناميته عشوائية أو يفقد مع كينونته ديناميته » « ولهذا قالت عالية » :
يتحرك بآلية باردة . يحرق في الستائر المسدلة « كناية عن البحث عن كينونته
وديناميته » « ثم تسأل » : لماذا كانت مسدلة طوال الأيام الماضية « تصوير رائع يؤكد
سريان نفس البطل في متاهات لا يدري عنها شيئاً » متى سأجرؤ على إزاحتها ؟ .
أريد أن أرى الشمس « تصوير إظلام والإظلام يناسب حالة الرماد » كأن جلدي قد
بدأ يتغير] .

ويبدأ الحدث في التصاعد والنمو بركوع البطل على الأرض ثم بكائه ثم
تقريب أنفه من جثة الحبيبة الماتة وهنا تتزاوج رائحة العفن والموق مع الرماد « توحد
وتواشج » وإثر ذلك ينتفض ويرفع رأسه ثم يرى قدميهما مجمدتين شاحبتين بلا
حركة . ثم يعود فيحبو نحوها . يدفن رأسه في بطنها ويبكي .

بعد ذلك ندخل إلى بقية قصص المجموعة فيبرز لنا التوحد والتواشج جلياً كجواهر لا يريد « رتوشا » تخفي ملامحه ، أما البناء فقد تميز بجودة سبكه . صحيح أن ضمير المتكلم كان هو الغالب على الرغم من أن الضميرين « هو » أو « هي » قد اختصاً بعملية السرد من الكاتبة إلا أن تفشي المونولوج ثم الإخبار عنه من القاصة للتركيز على حالة الشخص ووضعا وزمانيتها ومكانيتها قد جعل هيكلا النص فريداً في نوعه .

الانتفاء الأدبي

بقي لنا أن نجيب على التساؤل الخاص بالانتفاء الأدبي وهذا قوامه اللغة والعرض والمضمون فاللغة شاعرية تنثال دون قصد لتوائم دينامية الفعل أو تنبثق كانبثاق المياه من نافورة دافئة محاطة بالمرمر ويعلوها البلور المضاء في حديقة أميرة عربية فانظر مثلاً بقصد التأمل ماتقول في قصتها الأولى :

[وحيدة كجرذ ويأئسة كخيمة فجر . (ص ٢) . . كل شيء يلمع بحدة أشعر بها على لساني (نفس الصفحة) . . كنا ننتظر معا غروب كل يوم على الشرفة الزجاجية . . كانت تتوقد السماء فجأة ، وتتحول إلى مسرح دموي ، والأغصان تتلوى وخلفها لوحة من المتفجرات . . يتلون الرداء الشفقي ، وردي . . وردي صاحب . ثم البرتقالي يجتاحنا ونحن نحقق . . حين كانت تفلت حزمة بلورات خفية من عيني كان وجهك يشع والألوان تنصب في التجاعيد الدقيقة وأشعر أنني أكون من جديد . . كأنها بداية الخليفة . . (ص ١١)]

والمجموعة بأكملها تحفل بالكثير من هذه الابتكارات الشعرية التي صيغت عن اقتدار بهدف توقد الخيال اللغوي لدى المتلقى .

أما أسلوب العرض فقد بدا أن عالية تملك العديد من المراسد موزعة - وفي كل مرصد « كاميرا » - بحسب تطلعات « الانا » التخيلية .

ثم اطلعنا على المضمون . . يوتوبيا جديدة . . أبعادها ومكوناتها لم تبرح مخيلة الشخص وعلى هذا يكون الانتفاء الأدبي إلى الرومانسية فكاتبتنا المبدعة تريد أن تعيد الرومانسية الغائبة لأرض أتخمت بالواقعية . . الواقعية التي من شأنها إظلام مرافء

رسوم القصص

ورسوم عالية التي ألصقتها بنصوصها القصصية قد بدا لي أنها محكمة البناء في لوحاتها . لاعتمادها على عدد من المساحات المختلفة في الشكل والحجم . . هي تلعب بالرسوم وتجيد فن اللعب بها فالمساحة لديها إما أن تكون عنصراً مطلوباً أو شكلاً مجرداً « انظر اللوحة رقم ٦ في مجموعة عالية القصصية » ومن خلال ما يستولى على هذه المساحة ، ومن خلال ما يتفاعل معه في العمل سواء أكان عنصراً أم رمزاً فإنه ينجح في التعبير عن شيء تريد الفنانة قوله . . والعناصر المستخدمة إما أن تكون شكلاً كونياً أو كائناً دنيوياً بجانب الصورة الانسانية وذلك أن لها أصولاً على أرض واقعها بيد أنها بمعالجتها من خلال المنظور الخاص للفنان التشكيلي وصوغها من جديد ثم تعديل النسب بينها وترتيبها على سطح العمل حسب ما تمليه ذاتيته (تعليمات الانا لدى الفنان) فإنها تعطى إحساساً بالوحدة والتشويق لتحقيق شيء « انظر لوحة عالية رقم (٤٠) بنفس المجموعة » أما لوحة الغلاف وهي نفسها اللوحة رقم (٦٠) بالمجموعة القصصية فقد نلحظ فيها حالة من التطلع لأفق بعيد في يوتوبيا جديدة وتأملات لأشياء ليس لها واقع محلي أو مكانية على أرض التعايش وهذا ما تؤكد حداثتها عيني بطلّة الصورة اللتين وهما في تأملهما العميق تحاولان التحليق بالمشاهد ليشاهد معها اليوتوبيا المقصودة بالتأملات . . . صورة بعدت عن الكلاسيكية وتناعت عن الواقعية وجنحت في تأملاتها إلى الرومانسية .

وعلى هذا يتضح لنا - بحق - الانتماء الأدبي لهذه الكاتبة الفنانة .





عرض وتحليل : د. عبد الله كمال الدين
أستاذ الأدب المسرحي المساعد
كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد

في رحاب كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد نوقشت رسالة الماجستير في
الفنون التشكيلية المقدمة من قبل الطالب نجم عبد حيدر بإشراف الدكتور نوري
جعفر والموسومة (الأسس السايكولوجية لعملية الابداع الفني).

إن الرسالة التي نعرض ونحلل لها، هي رسالة متميزة حقاً. فلأول مرة في
تاريخ العراق (وربما في الوطن العربي، في حدود علمنا) تقدم دراسة أكاديمية بشكل
رسالة علمية، في موضوع (الأسس السايكولوجية للابداع الفني) يضاف إلى ذلك
امتيازات نوعية (إذا صح التعبير) لكاتب الرسالة، الباحث الذي تميز بمنهجية الانتقاء
والقدرة الجيدة على النقاش والمحااجة العلمية والاستدلال... وكذلك وبالدرجة
الأساس للمشرف على الرسالة الأستاذ المتمرس الدكتور نوري جعفر، وهو الذي

يكاد يكون المتخصص الوحيد في هذا المجال البكر في العراق ونعني (الدماغ وعمليات الابداع) والمعروف بالمتابعة الاستثنائية الموسوعية في كل ما يتعلق بعلم الدماغ والابتكار والاصالة والعبقرية. ويهدف التعريف الوافي بالدكتور نوري جعفر نذكر أنه من مواليد عام ١٩١٤ في محافظة البصرة (القرنة) . . حصل على الدبلوم العالي في العلوم النفسية في جامعة القاهرة . . ثم غادر إلى أميركا وحصل فيها على الدكتوراه في التربية وكان أستاذه الأول في الدراسة العالم المشهور (جون دوي) . . سافر إلى الاتحاد السوفيتي في بداية الخمسينات للدراسة الفلسفية في مختبر بافلوف، وأسفرت دراسته عن كتاب رائع بعنوان (الانسان في ضوء فلسفة بافلوف) . . استقر في انكلترا لفترة لدراسة آليات الدماغ الذكائية ضمن المجموعة المؤسسة لـ (النوروالسايكولوجي) العالمية . . شغل صفة أستاذ زائر في جامعة اكسفورد وجامعة سان فرانسيسكو وجامعة لندن . . وناقش في بريطانيا العديد من رسائل الدكتوراه لطلبة من بريطانيا ودول الكومنولث والعالم الثالث . . وهو عضو في الهيئة العليا لرعاية الموهوبين التابعة لليونسكو . . وأستاذ متمرس يحظى بالاهتمام والتقدير في الأوساط الجامعية في العراق والجامعات الأجنبية وقد فاز الدكتور نوري جعفر أيضا بعدد من الجوائز العالمية تقديرا لبحوثه الأصيلة . أما أبرز مؤلفاته فهي جون دوي فلسفته وحياته . . وفي فلسفة التاريخ . . وفي فلسفة التربية . . والفكر . . واللغة والفكر . . الاصاله في العلم والفن . . التحليل السايكولوجي لأدب الجاحظ . . وفي مقدمة كتابه (فسيولوجية الأحلام) الصادر باللغة الانكليزية عن جامعة اكسفورد قال عنه رئيس الجامعة المذكورة بأنه الرجل الذي عبر زمانه . . ولا غرابة أن تهتم الجامعات البريطانية بترجمة كتبه إلى اللغة الانكليزية لتصبح في متناول الباحثين وطلاب العلم . . أما الباحث نجم عبدحيدر (الذي كان محظوظا جدا بضمان رعاية واشراف العالم نوري جعفر) فإنه من مواليد ١٩٥٤ . . عُرف باعتباره مصمما مبدعا للمناظر المسرحية، إذ نال خمس جوائز في الديكور المسرحي كأفضل مصمم خلال السنوات الست الماضية.

أهداف البحث وحدوده

أهدى الباحث رسالته إلى عمه الفنان التشكيلي الراحل كاظم حيدر، وكان

الاهداء مؤثرا يعكس وفاء الباحث والتزامه بالقيم الفنية والفكرية التي استلهمها منه. فقد جاء في الاهداء (. . .) وقد تعلمت الكثير منك بصورة مباشرة وغير مباشرة، وإني أعاهدك على أن أسير على النهج الذي رسمته لي).

تتألف الرسالة من خمسة فصول، يعالج الباحث في الفصل الأول منها مسائل أساسية تمهيدية متعارفاً عليها منها: أهداف البحث، وحدوده، والدراسات السابقة في موضوعه، وقدم لذلك بمقدمة مستفيضة أكد فيها (أن معنى مصطلح الأسس السايكولوجية في هذه الرسالة يعني الجوانب الفكرية التي تجري في ذهن الفنان (وخاصة المبدع) أثناء انهماكه في عمله الفني، وهذا ينطبق بالدرجة الأولى والأهم على جميع فروع الفنون التشكيلية والدرامية، ويشمل أيضا المشاعر أو الانفعالات. أي أن هذا المصطلح يعني العملية التي تحصل في ذهن الفنان قبل اخراج عمله الفني إلى حيز التنفيذ ليعبر عن كل التفاعلات الفكرية والتفسيرات والارتباطات التي تمهد الطريق إلى ظهور الانتاج الفني المحسوس بعد ذلك وعلى أساسه).

ويوضح الباحث في معرض الحديث عن (أهداف البحث) جدلية العلاقة بين النظرية والممارسة، على كل صعيد، بما في ذلك، الابداع الفني وعملية البحث فيه حيث يقول - ان أبرز أهداف البحث - محاولة الكشف عما يجري في ذهن الفنان من مشاعر وآراء وعمليات ذهنية أخرى. (كالخيال والتفكير والتذكر) تتعلق بموضوع الفن بصورة عامة، الذي يشمل بالنسبة لهذه الدراسة الفنون التشكيلية والفنون الأخرى، وبما أن عملية الابداع الفني كما ذكر الباحث في المقدمة لا يمكن فصلها من الناحية العملية، عن الانتاج، الذي هو ثمرتها فإن بحث ما يجري في ذهن الفنان يكون دائما مرتبطا بعمله الفني المحسوس ولهذا فإن أحد أهداف هذه الرسالة هو البرهنة أيضا على علاقة التلازم العضوي بين عملية الابداع الفني والأعمال الفنية المحسوسة خارج الذهن.

وتطرق الباحث بأمانة علمية موضوعية (كما ينبغي فيه) إلى الدراسات السابقة في موضوع بحثه، أو ما يتاخم حدود هذا الموضوع، أو متعلقاته وناقشها، وبين مقدار افادته منها (أو عدم افادته منها، وخلافه معها وانتقاده لمضامينها) بما في ذلك كتب المشرف على رسالته.

محاولة لتفسير الابداع

ويعالج الباحث في الفصل الثاني من رسالته موضوع (التفسير الفلسفي لعملية الابداع الفني) كما قدمه الفيلسوف اليوناني المشهور افلاطون والعالم الفرنسي (دو الأصل الانكليزي) بيركسن، ولم يتوسع الباحث كثيرا في هذا الموضوع لأنه وجد أن الفلاسفة الآخرين يعتمدون بهذا الشكل أو ذاك على آراء افلاطون من جهة، كما وجد أن آراء بيركسن هي الأكثر تبلوراً في الوقت الحاضر.

ووقف الباحث في الفصل الثالث عند مسألة (التفسير السايكولوجي لعملية الابداع الفني) حيث عرض معطيات (مدرسة الذكاء الفطري والقدرات العقلية) كما جاءت في نظرية (سبيرمن) ونظرية (كلفورد) - (التي تتردد مقولاتها كثيرا في عديد من البحوث التي تتناول عملية الابداع الفني). وباستفاضة نسبية عرض الباحث لمدرسة (التحليل النفسي) وبالذات عند العالمين المشهورين فرويد ويونك. ويتبين الباحث أنه أغفل آراء عدد من العلماء بينهم (كوفكا) و (كوهلر) من أصحاب مدرسة الكشتالت المعروفة، وكذلك آراء أساطين المذهب السلوكي في علم النفس (لكونها جميعا تتحدث عن نظريات التعلم ومراحل النمو عند الطفل دون أن تتحدث عن عملية الابداع الفني). ولم يجد الباحث رأيا متبلوراً عند (آدلر) أو (مدرسة الفرويدية الحديثة) ولذلك أغفل آراءهم أيضا.

ودرس الباحث في الفصل الرابع من رسالته موضوع (الابداع الفني في ضوء معطيات النظريات الفلسفية) فقدم لذلك بكلمة تمهيدية ودرس سريعا (الجهاز العصبي المركزي)، وتوقف طويلا (نسبيا) عند نظرية بافلوف فعرض لحياته والعلاقة بين الفلسفة وعلم النفس بنظره، والمنعكسات الشرطية، وعملية الاثارة والكف، والمنظومتين الاشاريتين (الحسية واللغوية) وأنماط الجهاز العصبي المركزي. أما المبحث الرابع في هذا الفصل فقد كرسه الباحث لوجهة النظر الحديثة، حيث درس (علوم الدماغ وعلم النفس المستند إليها - النيروسايكولوجي).

استنتاجات وتوصيات

ويأتي الفصل الخامس مختتماً فصول الرسالة، حيث خصصه الباحث للاستنتاجات والتوصيات، ويرى الباحث أن هذا الفصل هو أهم فصول الرسالة، فقد انطوى على اجتهاداته الخاصة، وخلاصة آرائه في موضوع الرسالة. وقد ناقش الباحث ملياً، الآراء الفلسفية والفلسجية لعملية الابداع الفني. كما أبدى وجهة نظره (في المبحث الثاني لهذا الفصل)، بتفصيل نسبي، في (تفسير الأسس السايكولوجية لعملية الابداع الفني) أما المبحث الثالث لهذا الفصل فقد كرسه الباحث لاستنتاجاته من بحثه و (التوصيات) التي خرج بها، وقدم الباحث في المبحث الختام لهذا الفصل الختام (اقتراحات لدراسات لاحقة).

ولعل من جملة استنتاجاته المهمة في رأينا أن عملية الابداع الفني من حيث أسسها السايكولوجية، هي عملية مخية (فلسجية) منظورا إليها من زاوية تركيز الانتباه في موضوع فني معين يختاره هذا الفنان أو ذاك في هذه الفترة الزمنية أو تلك ويستمر منغمساً فيه لفترة طويلة من الزمن بعد الالمام الواسع العميق به، وهي في جوهرها نشاط عصبي تمارسه الأقسام المخية الخلفية العليا التي بلغت إثارتها حدها الأقصى.

واتضح للباحث على صعيد آخر، وجود صلة وثيقة وأثر متبادل بين الفن والعلم من جهة وبين التربية الفنية والتربية العلمية من جهة أخرى، وأكد الباحث أن الاهتمام الكبير بتعلم العلوم الطبيعية النظرية ومنجزاتها التطبيقية بالنظر لأهميتها في حياة الفرد والمجتمع ينبغي ألا ينقص من منزلة الفن. أو أن يجعل مكانته التربوية ثانوية الأهمية في مناهج الدراسة وفي النشاط اللاصفي وذلك لأن الفن والعلم طرفا ثقافة إنسانية مشتركة، فلا ينعزل الفن الذي هو سجل مشاعر الإنسان إزاء الطبيعة والمجتمع عن العلم الذي هو أساس التقدم المادي بل يتم احدهما الآخر ويثريه ويرفعه إلى مستوى أعلى.

إن الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث (وأشرنا إلى أهمها) ليست

بالاستنتاجات الجديدة بشكل مطلق ذلك أن معظم الدراسات التي تناولت «الابداع الفني» توصلت إليها وأكدت قيمتها وفعاليتها .

وختاماً فإننا في الوقت الذي نقوم بالتقدير الكبير هذه الرسالة المهمة لا بد لنا من الإشارة بأنها ما كانت لتبلغ هذا المستوى المتقدم لولا أثر المشرف الدكتور نوري جعفر وجهده المشترك مع الباحث الفنان نجم عبد حيدر .



عابدات باخوس

بين الإغريق
والإسبان
بمعلم الدكتور
غبريال وهبة

في عام ٤٠٩ قبل الميلاد لى الشاعر المسرحي الإغريقي يوريبديدس دعوة أرخيلائوس ملك مقدونيا الذي كان مهتما بنشر الحضارة الهلينية القاصرة على حضارة هيللاس، وهي بلاد اليونان الأصلية، فاستقدم عددا من الفنانين الإغريق إلى بلاطه. وعاش يوريبديدس في ذلك البلاط حتى العام الذي مات فيه (٤٠٦ ق.م).

ويبدو أن يوريبديدس قد رأى في مقدونيا بعض طقوس القصف والعريضة الخاصة بعبادة ديونيسوس (والذي أطلق عليه الرومان اسم باخوس).

كانت نفس يوريبديدس حبلى بالتحرر من الوهم المتعلق بسلوك أثينا. .
وتصرفاتها في حرب البلبونيز، فوجد في ذلك التطرف الديني سببا آخر يجثم بأجنحته المعتمة الكثيبة فوق الطبيعة البشرية. وتصور مسرحيته «عابدات باخوس» عواقب

الاحتفالات الجنونية بعيد إله النبيذ، والتي تكتنفها نوبات عنيفة من الأوهام وفقدان السيطرة على الذات في حمأة احتياج عاطفي لا سبل إلى كبحه.

يوريبديدس وعابدات باخوس

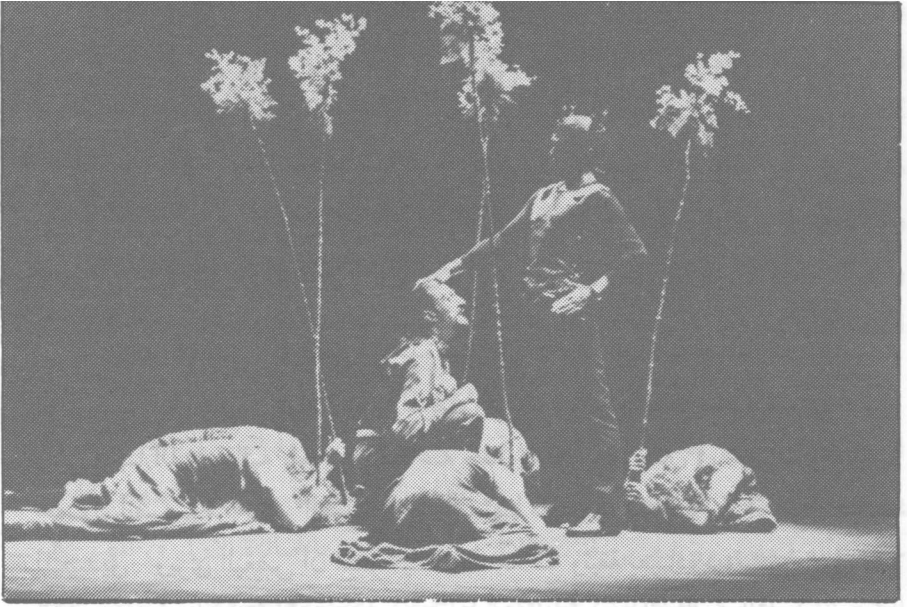
وفي تلك المسرحية يجيء ديونيسوس إلى طيبة لينشر فيها تعاليمه وينقل إليها عبادته. يرحب به الرجال المسنون، ولكن الملك الشاب بنثيوس يعتبر أن عبادة ديونيسوس (باخوس) ضار بالدولة، ويقاوم ذلك الإله ويعارضه. يحاول كادموس، جد بنثيوس، وكذلك العراف الضرير تيريسياس أن يقنعا الملك الشاب كي يعترف بالوهية ديونيسوس إثارا للسلامة، ولكنه يأبى أن يستمع إلى نصائحهما. بل ولم يأبه بتحذير كادموس له وهو يذكره بالميته الشنيعة التي لاقاها أكتايون الذي مزقته كلابه بوحشية حين تباهى متبجحاً بأنه كان أفضل في الصيد من الإلهة أرتيميس. وأغضب بنثيوس أن يتحول بعض الشعب إلى اعتناق الدين الجديد، وزج ببعض النساء في السجن ممن ضبطن يحملن أي رموز للإله باخوس كالنبيذ أو اكليل من اللبلاب أو عصا. وقبض على كاهن شاب من كهنة باخوس وسجنه في الاسطبلات الملكية. ولم يكن ذلك الكاهن إلا دينيسوس متخفياً في ذلك الزي. وقد سُمع من داخل السجن يستدعى النيران والزلازل. وفجأة يتصدع القصر الملكي. وهكذا يهرب ديونيسوس من سجنه بطريقة مثيرة مذهلة. وراح يضحك وهو يطلق النساء ليبارسن طقوسهن وهن في حالة وجد ونشوة وانجذاب فوق قمم الجبال. وأثبت وهو لم يزل متخفياً في زي الكاهن، مدى قوته وسلطانه على عقل الملك، فاستغل حب الاستطلاع الجنسي المكبوت في بنثيوس، وأوحى إليه أن يتدثر بملابس نسائية وقاده ليتجسس على النساء لكشف الطقوس الدينية السرية الخاصة بهن لأنه غير مسموح لرجل بمشاهدة قصف وعريدة الباخوسيات. وعندما يصلان إلى جبل كيثايرون، يدفع ديونيسوس عابداته المحتفلات بعيدِه إلى ممارسة طقوسهن في نوبة احتياج جنوني شديد. فيشبن على مليكهن بنثيوس وتقودهن والدته أجافي تحت تأثير الوهم بأنه أسد فيفتكن به ويمزقه إربا. وقد شاركت أجافي شقيقتها إينو وأوتونوى في التمثيل ببنتيوس.

تعود أجافي وهي ما زالت تحت تأثير الوهم حاملة رأس ابنها المبتورة مثبتة في عصاتها ظانة أنها جلبت رأس الأسد كتذكار للصيد . وتغني فرحة جذلة وهي تبحث عن والدها كادموس ، وتنادي على ابنها بنثيوس ليجيء ويتسلم تذكار الصيد الذي أتت به إليه .

يحمل كادموس وأتباعه جثة حفيده المشوهة إلى مدينة طيبة . وعندما عرضت أجافي تذكار صيدها الدامي ، لم يملك الرجل العجوز إلا الإحساس بالأسى العميق ، والشعور بالإشفاق على ابنته والرثاء لها في تطرفها الأعمى . وحين تعود أجافي إلى وعيها وتتعرف على رأس ابنها الأثير لديها ، والمثبتة فوق عصاتها ، يصيها دوار وذهول ، ويدمي الأسى والحزن قلبها ، وتدرك فداحة الكارثة التي ألمت بها ، وما هو ذا كادموس يقف مرتديا ملابس الحداد وهو يتفجع حزنا على أعمال العنف التي حدثت وراح يستحث كل الناس على الطاعة والإذعان والاستجابة لرغبات آلهة الأوليمب .

يعود ديونيسوس إلى شكله الإلهي ويتنبأ بأن كادموس وزوجته هارمونيا سيتحولان إلى تنينين يسوقان مركبة حربية تجرها الثيران ويقودان حشودا من الأجانب ، ويمثل ذلك الجيش العرمرم سيدمران مدنا كثيرة في أراضي الإغريق قبل موتها . ولم يظهر ديونيسوس أي تعاطف مع أجافي التي صرخت قائلة إنها تشعر بالآثام لما اقترفته من خطيئة ضده . أدانها هي وشقيقتها وحكم على ثلاثهن بالنفي ، وأن يهن على وجوههن تائهاات دون أن يذقن للراحة طعما حتى يدركهن الموت .

إن موقف يوربيديس تجاه الدين ليس في الإمكان فهمه من مسرحيته «عابدات باخوس» وخاصة أن هناك أجزاء مفقودة . . ومنها جزء ضمن خطبة هامة يلقيها ديونيسوس حين تبلغ ذروتها . ولكن يبدو أن المؤلف يؤكد على ضرورة التطرف ، ولم يعثر على مسرحية بقيت لدينا حتى الان بنيت على أساس هذه «التيمة» اللهم إلا سطر واحد من مسرحية «بنثيوس» للشاعر المسرحي الإغريقي أيسخيلوس . ومع ذلك هناك الكثير من الإشارات عن ولع الاثنين بأوجه الإفراط في الاهتياج العاطفي والتطرف الجنوني الوحشي الجامح في عبادة إله الخمر ديونيسوس .



الملك الشاب بنثيوس يواجه ديونيسوس "باخوس" ويطع عابدة
راضياً الاعتراف به ، انها مواجهة بين التسامي والفريضة .

وقد عثر على أوان للزينة وللأزهار وجرار يرجع تاريخها إلى تلك الفترة عليها رسوم
تمثل عابدات باخوس بطبولهن ووسطهن ديونيسوس الشاب وهو يضحك بينما
سيلينوس ينظر شزرا . وهذا الأخير هو أب بالتربية لديونيسوس ومن أتباعه (وهو
يصور عادة في هيئة رجل عجوز بدين يمتطي حمارا وهو ثمل نشوان ومتوج بالزهور) .
وحوالي عام ٤٢٠ قبل الميلاد شيد في أثينا معبد لديونيسوس بالقرب من المسرح الذي
كانت تجري فيه المسابقات الدرامية كجزء من المهرجان الكبير الذي يقام احتفالاً
بعيد ديونيسوس ، وعلى الجدران لوحة لعقاب بنثيوس جزاء له على معارضته لذلك
الإله .

أكثرها مأسوية

ويبدو أن بوربيديس قد حاول المستحيل في هذه المأساة . فهو يدين
التطرف الديني ، وفي نفس الوقت يقبل ويقرأ أسطورة الرجل الذي مات لأنه رفض
واستنكر التطرف الديني .

وقد قيل إن «عابدات باخوس» التي عرضت بعد وفاة يوريبيديس كانت انكارا وشجبا علنيا لقبوله لمظاهر عبادة الطبيعة في دين ديونيسوس . وإذا كان الأمر كذلك فإن المسرحية يمكن أن تفسر حتى الآن بأنها تحذير ضد التطرف الديني . وامتاز يوريبيديس في هذه الدراما أيضا بدقة ملاحظته للطبيعة . وديونيسوس كنصف انسان ونصف إله حين رأيناه في سخطة وغضبه وقد أعياه الغرور أحسنا به رمزا لمظاهر وحشية الطبيعة حين ثور فتبعث الروح والرغبة في أوصالنا .

وتعتبر «عابدات باخوس» واحدة من أكثر الأعمال الدرامية مأساوية . والمشهد الذي تبدو فيه أجافي في نوبة جنونها المؤقت وهي تعود إلى رشدها لتجد نفسها تحمل رأس ابنها الذي قتلته بلغ من الفظاعة حدا يجعل المتفرجين في عصرنا الحديث يحمون أنفسهم من تأثير الصدمة التي يحدثها ذلك المشهد بإنكار أنه شيء قابل للتصديق . ويرى البعض أن المسرحية ذات علاقة وثيقة بعبادة ديونيسوس في بلاد الاغريق ، وتمدنا بوثيقة لا تقدر بثمن عن تاريخ الدين عند اليونانيين القدماء . ويمكن النظر إلى المسرحية على أنها وثيقة الصلة بكل الأشكال العاطفية للدين . . وخاصة بالنسبة لتلك التي تظهر قوة الجماعة . غير أننا إذا نظرنا إلى مظاهر أخرى لقوة الجماعة تتصل بدوافع ليست دينية على وجه التخصيص ، فإن مجال المسرحية يتسع ليشمل العوامل التي تلعب دورا هاما في تكوين عقلية الجماعة وهي التقليد الوجداني (المشاركة الوجدانية) - والتقليد الفكري (الإيماء) - والتقليد الحركي (التقليد العملي) . وتذكرنا الهجمة الشرسة على بنثيوس بنوع من أنواع عقلية الجماعة وهو عقلية الجماعة العارضة التي تتكون وقتيا لتنحل بعد فترة بسيطة . وهي عقلية تتصف بالتفكير والعمل والمشاركة الوجدانية بطريقة بدائية . ويمكن أن نشبه هذا النوع من العقلية بعقلية فرد من الأفراد لا زال في المرحلة الأولى من مراحل الإدراك العقلي . وهي أقرب ما تكون إلى عقلية حدث أو طفل أو عقلية حيوان يسيرها الدافع الوقتي .

كما يمكننا النظر إلى أحداث «عابدات باخوس» على أنها مغروسة في نفوسنا بشكل أعمق مما في المسرحية . وقد يبدو لنا أن تمزيق عابدات باخوس للشاب بنثيوس

وعلى رأسهن أمه أجافي بعيد الشقة عن حياتنا الحالية، ولكن سجلات الأمراض النفسية واضطرابات الشخصية مملوءة بمثل تلك القصص. فالمرأة من أي شعب إذا أصابها انهيار عصبي تمتد جذوره إلى منشأ جنسي غالباً ما تعيد بدافع فطري على نحو مقزز كثيراً من طقوس الاحتفالات القديمة بعيد ديونيسوس. ومالنا نذهب بعيداً ومازال يؤرقنا ويهزنا حادث المرأة التي قتلت ابنها الشاب ليخلو لها الجو مع عشيقها، وأشركت معها ابتها في ارتكاب الجريمة! حقاً لقد سبق يوريبديدس عالم النفس النمسوي الشهير سيجموند فرويد بخمسة وعشرين قرناً من الزمان!

وقد تولى ابن المؤلف عرض مأساة «عابدات باخوس» بعد موت أبيه. ومن العجيب أن شاعر الكوميديا الإغريقية القديمة أريستوفانيس، بعد أن مات يوريبديدس، أعلن في ملهاته «الضفادع» أن أعمال يوريبديدس فنت معه. . . ولكن خاب فآله فبعد مرور شهرين فازت ثلاثية يوريبديدس بالجائزة الأولى في المهرجان الكبير الذي أقيم في عام ٤٠٥ قبل الميلاد احتفالاً بعيد ديونيسوس. وكانت هذه الثلاثية تتضمن مسرحيات: «افيغينيا في أوليس» والمسرحية المفقودة: «الكمايون في كورنثة» و«عابدات باخوس».

وفي العالم القديم كانت «عابدات باخوس» لها شعبية كبيرة. وعندما دعي أفلاطون إلى سيراكوز ليكون مربياً لابن حاكمها الطاغية رفض الفيلسوف قبول رداء قرمزي قدمه إليه الحاكم مقتبساً السطر (٨٣٦) من «عابدات الباخوس» وفيه اعتراض على التخث. وعندئذ أخذ الفيلسوف الإغريقي أريستيبوس (وهو تلميذ سقراط) الرداء مقتبساً من نفس المسرحية السطرين (٣١٦ - ٣١٧) اللذين جاء فيهما أن ماله قيمة ويستحق الاحترام والاحلال ليس من السهل إفساده. وقد جوزى أفلاطون على رفضه الرداء بالطرد.

أعظمها تألقاً

ومن جهة العناصر الأخرى غير تلك التي تضغط على أعصابنا وأحاسيسنا بعنف، فإن «عابدات باخوس» تعد من الروائع. فقد أجاد مؤلفها رسم الرجلين المسنين. . . كادموس جد بنثيوس، والعراف تيريسياس. وصور لنا بنثيوس بصورة

مشرفة مفعمة بالحياة وهو يعارض عبادة ديونيسوس . من أجل صالح شعبه . ولكنه يقع تدريجيا (كالنائم مغنطيسيا) تحت تأثير سحر إجماع الإله وسلطان الطاغية . هذا بالإضافة إلى شاعرية «عابدات باخوس» بجمالها الأخاذ وخاصة قصائد الشعر الغنائي التي تنشدها الجوقة في حب الطبيعة . فهي تفوق في ثرائها وروعها مثيلاتها في الدراما القديمة . وقد عبر الكاتب المسرحي الأمريكي يوجين أونيل عن إجماع النقاد على روعة هذه المسرحية بقوله إن «عابدات باخوس» تعد من أعظم الأعمال الفنية التي أبدعها بوربيديس . وقد أعلن توماس بارينجتون ماكولاي ، وهو من نقاد القرن التاسع عشر ، أن «عابدات باخوس» أعظم المسرحيات تألقا في أسلوبها الأدبي ولا يكاد يكون لها ما يضارعها في العالم . إن قصائد الكورال الغنائية ذات الأصالة في قوتها وحسنها وسلاستها هي إعداد جمالي وزخرفي للأنشيد التقليدية الخاصة بالطقوس السرية لعبادة باخوس .

ولا ريب أن مسرحية «عابدات باخوس» شظايا من انشودة شكر جنونية ، وترنيمه تسبيح إلى الإله باخوس في عالم جميل ، ولكنه خال من المعنى أو المغزى .

إن تصوير عابدات باخوس في اندفاعهن المتطرف العاصف الجارف وهن يمرحن مرحا صاخبا ، ويغنين غناء نشوانا في لهو ورقص معربد متهور طائش خلال الغابات الطبيعية فيه مزج للشاعرية مع ممارسة الطقوس الغريبة في اصطخاب فاتن قبل أن يصحو الرعب ويثار فيهزنا بعنف . وأيضا لا يوجد في أي مكان آخر غير بلاد الإغريق ، إن لم يكن بالتأكيد في أي دراما أخرى مثل ذلك المزج بين الجمال والرعب والابتهاج الصاخب والكارثة المزلزلة كما في «عابدات باخوس» .

رؤية حديثة

ديونيسوس وبثيوس . . الغريزة والتسامي ، اللذة والألم . . هي مضمون رؤية المخرج الإسباني سالبادور تابورا لمأساة «عابدات باخوس» التي أعدها عن النص الإغريقي ليوربيديس .

وقد ألغى المقدمة التي يلقيها الإله ديونيسوس عن سبب مجيئه إلى طيبة ، وأنه



عابدات باخوس

ابن الإله زيوس من سيميلي ابنه كادموس التي صرعتها الصواعق . ويشكو من أن بنثيوس لا يذكره في صلواته ، وأنه سيريه وسيرى كل فرد في طيبة بأنه إله . وأنه إذا ركبت طيبة متن الشطط وحاولت إقصاء عابداته من الجبال بالقوة فسيقودهن بنفسه ، وهذا هو سبب اتخاذه شكلا آدميا ، وأنه سينضم إلى عابدات باخوس ويشاركهن الرقص . ويخرج ديونيسوس بينما تدخل جوقة عابدات باخوس الأسويات .

وبدلا من ديونيسوس جعل المخرج رئيسة الجوقة تلقي المقدمة حيث أخذت تحكي لنا قصة الإله ديونيسوس الذي أتى إلى طيبة يريد نشر عبادته فيها . ثم تحدثنا عن أجافي التي ولدت بنثيوس الذي أصبح ملكا على البلاد .

ثم سمعنا دقات طبول كان يقرعها مخرج العرض سالبادور تابورا بنفسه فانطلقت تدوي في عنف وهي تملأ الجو ضجيجا وعجيجا واصطخابا . ورقصت عابدات باخوس على إيقاعها القوي ثم رقدت على الأرض وسط ضوء خافت . وتلتهن أجافي التي رقصت فلانمكو ، ثم ركعت وجلست وبعد ذلك رقدت على

الأرض وظهر ابنها راكعا وممسكا بالتاج بين يديه ثم استوى واقفا على قدميه وسار به في حركة دائرية. . وكان المخرج قد أراد أن يرينا ولادته وغموه حتى أصبح شابا في حركة سريعة خاطفة. وتوجه الشاب إلى قاعدة خشبية وصعد بضع درجات ليجلس على كرسي العرش فوقها. ثم وضع كادموس التاج على رأس حفيده ليصبح ملكا على طيبة. وأخذ كادموس يغني متجولا فوق المسرح مبديا النصيح للملك ثم دخل تريسياس العراف الضرير فعانقه كادموس. ونصح تريسياس الملك بقبول عبادة ديونيسوس بينما انهمكت عابدات باخوس في الرقص وشاركهن ديونيسوس. وحين وقف الملك الشاب وتحدث رافضا الاعتراف بألوهية ديونيسوس توقفت الموسيقى ونكست عابدات باخوس رؤوسهن نحو الأرض وتدلّت شعورهن الطويلة فوقها. وتقدمت رئيسة جوقة عابدات باخوس وراحت تغني وهي راکعة قصيدة أعدها المخرج نقتطف منها ما يلي :

أجد في فمي طعم الدم
حينما أهتف باسم «الأندلس»
أجد في فمي طعم الدم
طعم وهاد أليريا
وملح قادس المر
يا أرضا يلتقي عندها بحران
على إيقاع رقصة «الباميراس»
سوف أحبك طول حياتي
حتى تحين ساعة مماتي
أجد في شفتي طعم الحنظل
حينما أهتف باسم «اشبيلية»

ويبدو أن المخرج والمعد سالبادور تابورا مازال متأثرا هنا بعمله الشعري «الأندلس المرة» الذي قدمه في عام ١٩٧٩ وهو يدور عن الهجرة والنزوح من الأندلس. وكنت أود ألا ينقض على أشعار يوريبيديس ويقحم عليها هذه القصيدة

حتى لا تتهز وحدة المكان في أذهاننا، فضلا عن روعة الأشعار الإغريقية. ويحضرني هنا ماحدثنا به بلوتارخوس من أن جماعة من الأسرى الأثينيين في صقلية أبقي الأعداء على حياتهم بعد فشل حملة سيراكوز، بل واستردوا حريتهم بعد تلاوة فقرات من أشعار يوريبيديس. فيالها من شهرة واسعة أضحت معها الشعوب تهتم بأشعاره، وتتسابق في تلاوة مسرحياته.

وحين تقرب المأساة من نهايتها نرى الملك الشاب بنثيوس يترك كرسي العرش، ويدو في ملابس نسائية وهو يتقدم من ديونيسوس ويتحدث معه. ثم تنشد عابدات باخوس ضاربات الطبول الأغنية الآتية وفيها حافظ المخرج على روح النص الإغريقي:

أذهبن أيتها الكلاب المسعورات
أذهبن إلى الجبل
حيث تنتظم مواكب
من نساء الحياة الحرة الطليقة
ومزقن بأسنانكن
الجبابة المتنكرين في زي النساء
والمتجسسين من قمم الجبال
على السعادة يبتغون تقييدها

ثم انسحبت عابدات باخوس إلى الخلف وابتلعهن الظلام.

وسمعنا أصوات كلاب مسعورة تنبح بعنف والملك بنثيوس فوق المروحة تدور به وانطلقت موسيقى صاحبة رهيبية. ثم ظهرت أجافي وقد سلطت عليها أضواء خافتة وهي ترقص حاملة رأس ابنها. أدركنا ما حدث دون حاجة إلى البراعي الرسول والحادم ليقصا علينا الأحداث الدامية، ولم نفتقددهما عندما ألغى المخرج دورهما.

العرض الإسباني

اعتمد المخرج سالبادور تابورا على فن الفلامنكو (الذي تعتبر أشيلية مهد

ذلك الفن الشعبي الإسباني الأصيل) في الرقص والغناء وأنغام موسيقى الجيتار مع قليل من الحوار ومزيج من التمثيل الإيمائي الصامت فكان أبلغ من الكلمات واستطاع بفنه الحالم أن يشدنا من أول وهلة ونحن نطل على ساحة مهرجان الاحتفال بعيد باخوس وقد توسطتها مروحة ضخمة يبدو أن المخرج . . استلهمها من دلفي حيث كان يحتفل بديونيسوس في صورة طفل في (مدراة) أي مروحة لتذرية القمح وذلك لفصل الهشيم عن الحبوب فديونيسوس في آسيا الصغرى مرتبط بأعياد القمح بينما ارتبط في بلاد الإغريق بأعياد الكروم والنبذ . ولذا لجأ المخرج أيضا الى مداعبة آذاننا بخير النبذ وهو سبيل من صنوبر برمبل ليصب في دن ضخم . وكانت أضواء الشموع الخافتة في الخلفية لا تكاد تزيح أودية الليل السود فغمرنا شعور بجو ينذر بخطب جسيم . وحمدت للمخرج الذي أراد برقة مشاعر الفنانين الإسبان أن يخفف من أحزاننا في المشهد الأخير عندنا اكتفى بتمثال من الجص لرأس بنثيوس لم يكن ملطخاً بالدم ولم نشعر معه أنه رأس قتيل . أقول هذا وقد قفز إلى ذهني الآن مشهد آخر غيبت أمواج الزمن . . فقد حدث في عام ثلاثة وخمسين قبل الميلاد أن قدم ممثلون إغريقيون متجولون مسرحية «عابدات باخوس» أمام آرتافاسديس ملك أرمينيا وأورودس ملك بارثيا عندما أقبل فرسان من بارثيا حاملين رأس كراسوس (الذي كان عضوا في أول حكومة رومانية ثلاثية مع يوليوس قيصر وبومبي ، وكان من نصيبه حكم آسيا الصغرى . غزا مملكة بارثيا ولكنه هزم وقتل في معركة كارهيه في عام ٥٣ ق.م) فأخذ ممثل دور أجافي رأس كراسوس الحقيقية واستخدمها كرأس بنثيوس في المسرحية .

كما أن المخرج أظهر لنا ديونيسوس شابا عصريا يرتدي قميصا وينطلونا بدلا من جلد الغزال الذي كان يتدثر به ، والقناع المبتسم الذي كان يضعه على وجهه كما في النص الأصلي ليوريبيديس . وبهذا عبر عما جاء في حوار أجافي مع ديونيسوس في نهاية المأساة بعد أن صب جام غضبه عليها وعلى أسرتها وأصدر أحكامه القاسية عليهم إذ قالت له : «ليس من الإنصاف أن يصل الغضب بالآلهة لتصبح مثل البشر» . وكذلك لم يجعل ديونيسوس بطلا للمسرحية كما في النص الإغريقي بل اتخذ من أجافي بطلة لها .

وأظهر لنا المخرج سالبادور تابورا، بحسه الفني المرفه، عابدات باخوس
بملايس عصرية واكتفى بشعورهن الطويلة بدلا مما جاء عنهن في الأساطير حيث كن
يتدثرن بجلود الحيوانات، ويلهمن الإله ديونيسوس بالقوة حتى كن يستطعن
اجتثاث الأشجار وقتل الحيوانات الضارية. كما كن يصدن أيضا الحيوانات ويلتهمن
لحمها نيئا! ويصف النص الاغريقي لمسرحية «عابدات باخوس» طقوسهن التي
تتناول «الذهاب إلى الجبال» (أورياسيا) و«التمزيق إربا» (سباراجوس) و«أكل
النبيء» (أوموفاجيا).

بهرتنا فرناندا روميرو في دور أجافي بفنها المثير الهزاز وهي تقص فلامنكو
فكانت تدق الأرض بقدميها بسرعة لا تلاحقها معها أعيننا، وتدور كالشملة النشوانة
وقد أسكرتها الموسيقى الحارة المندلعة من أوتار الجيتار ثم أمتعتنا وهي تغني فلامنكو
وذراعاها يتلويان في الهواء وشعرها الأسود الفاخم تارة ينسدل على محياها الجميل
وتارة ينتشر معربدا في ذروة رقصها البوهيمي العنيف وهي تدفع برأسها متمرة إلى
الوراء، ولا تلبث أن تمتد يدها تضم شالها ليغطي نهديها كأنما تتلمس حماية نفسها من
قوة غامضة رهيبة فأثارت لدينا الإحساس بأن كارثة على وشك الوقوع. وانطلقت
مرة أخرى تضرب الأرض بقدميها حتى كادت تدك جذران مسرح الأوبرا الكبير، ثم
تهرول الى الجانب الأيسر لتغمر رأسها في دن النبيذ على عادة الأغريق في الاحتفالات
بعيد ديونيسوس، فكلما عب المرء من النبيذ كان من أولياء ديونيسوس الصالحين! ويا
للأحزان التي عصفت بقلوبنا تلك التي أثارتنا فرناندا حين أفاقت من نوبة الجنون
فوضعت رأس ابنها على الأرض، ولن يبرح ذاكرتي ذلك المشهد الأليم الذي أعقب
ذلك اذ ظلت المسكينة في مكانها واجمة ساهمة مسلوية النطق والحركة كأنما قد أماتها ما
اقترفته دون وعي منها وراحت تجذب شعرها فمست كبدا لوعة حزن عليها، بينما
كان كادموس في ملايسه السوداء يغني غناء حزينا، وانسحب الاثنان الى الخلفية. في
حين ان ديونيسوس كان فوق المروحة يغني منتشيا بالنصر، وظهر ظله على ستار
خلفي ثم اختفى في الظلام بعد ان انطفأت الشموع في الخلفية. وتركزت دائرة من
الضوء على رأس بنثيوس المبتور فوق الأرض في مقدمة المسرح بينما ظهرت أجافي
وقد هدها الحزن ومضت، وقدهاها لا تكاد تقويان على حملها، صوب صنوبر النبيذ

فأغلقتة تعبيرا عن رفضها دين ديونيسوس لقسوته ووحشيته إذ لم يكتف بعقاب
بثيوس فقط بل امتد العقاب إلى أسرته كلها دون ان يرحم المسنين والأبرياء!

وقد أدى باقي أعضاء فرقة «اصطبل أشبيلية» (لاكوادرا دي سييبا)^(١)
أدوارهم بصدق وإخلاص حيث قام خوان روميرو بدور ديونيسوس (باخوس)،
وأباريستوروميرو بدور بثيوس، ومانويل بيرا بدور كادموس، وباكوينيرو بدور
العراف الضرير تيريسياس، وكونتشا تابورا بدور رئيسة الجوقة. واضطلعت بأدوار
الباخوسيات (عابدات باخواس) الفنانات: فاني موريو، ليونور ألباريث - أوسوريو،
يولاندا لورنثو، إينماتيو، لورديس ريثيو. وكم شعرت بغبطة ونشوة روحية حين
دارت المروحة بهن وهن يصدحن بغناء عذب كله بهجة ومرح على انغام موسيقى
شجية مرحة كان يعزفها على آلات الجيتار فنانو الفلامنكو إدواردو ريسويار ومانويل
بيراكيرو وخواكين أمايا.

فأكدت الجماهير بتجاوبها وترحيبها العميق وتصفيقها الحار، إعجابها بفن فرقة
«اصطبل أشبيلية» الرفيه... ذلك الفن الصادق الذي يثري روح الإنسان... .

الهوامش:

(١) سميت هكذا لأن أول عرض لهذه الفرقة كان في اصطبل. ولم تلبث أن رسخت أقدامها، وحقت شهرة
عالمية فمنحها جلالة ملك اسبانيا ميدالية الاستحقاق الذهبية في الفنون في السابع والعشرين من أكتوبر
عام ١٩٨٦.



مركز الوطن العربي للنشر والإعلام - رؤيا -

مسابقة الوطن العربي - الأدبية الثالثة
الموضوع :
أطراف المحبرة والانتفاضة

يعلن مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا
بالإسكندرية عن مسابقته الأدبية الثالثة للمبدعين من
الجنسين في كافة أنحاء الوطن العربي ولن يجيدون العربية
تحدثاً وكتابةً من خارج الوطن العربي وذلك وفقاً للبيانات
التالية :

أولاً : الشعر العربي الفصيح بأشكاله المختلفة .
ثانياً : القصة العربية القصيرة .

يتناول المتسابق موضوع أطفال الحجارة بهدف إلقاء المزيد من الضوء في أدبنا المعاصر على دور الطفل العربي الفلسطيني في النضال وتنشيط القضية العربية ودعمها على أن يراعى :

- ١ - أن هذه القصائد موجهة للأطفال من سن ٤ - ١٠ سنوات .
- ٢ - أن هذه القصص موجهة للفتيان من سن ١٠ - ١٦ سنة .

ثالثاً : يبدأ المركز في استقبال أعمال المتسابقين اعتباراً من يوليو ١٩٩٠ حتى آخر ديسمبر ١٩٩٠ . على أن تعلن النتائج في مايو ١٩٩١ .

رابعاً : التحكيم : يشترك في تحكيم هذه المسابقة لجنة مكونة من بعض النقاد والأدباء المصريين والعرب المشهود لهم بالثقافة الواسعة والاطلاع على أدب الأطفال .

خامساً : يمنح الفائزون الخمسة الأوائل في هذه المسابقة الجوائز التالية :

في مجال الشعر العربي :

كأس باسم : الشهيد ناجي العلي .

كأس الشهيد : كمال ناصر .

شهادة تقدير باسم الشاعر : إبراهيم طوقان .

شهادة تقدير باسم : الشاعر : أبو سلمى .

شهادة تقدير باسم الشاعر/ توفيق صايغ .

(كما يقوم المركز بطباعة الأعمال الفائزة على نفقته

الخاصة) .

في مجال القصة القصيرة :

كأس القصة القصيرة : كأس الشهيد : غسان كنفاني .

كأس الشهيد ماجد أبو شرار .

شهادة تقدير باسم : سميرة عزام .

شهادة تقديرية باسم : محمد روعي الخالدي .

شهادة تقدير : باسم / حنا مقبل

(كما يقوم المركز بطباعة الأعمال الفائزة) .

ترسل الأعمال من أصل + ٤ صور على الآلة الكاتبة على
العنوان التالي :

مركز الوطن العربي للنشر والإعلام رؤيا

شارع ٣٠٢ سموحة - الإسكندرية ج. م. ع .

ويكتب على الظرف / المسابقة الأدبية الثالثة

والله ولي التوفيق .

مدير المركز

السيد حافظ

